



## Peer Reviewed

### Title:

Paesaggi informali. Immagini per un album generazionale (1945–1979)

### Journal Issue:

[California Italian Studies, 6\(1\)](#)

### Author:

[Doti, Gerardo](#), University of Camerino (UNICAM)

### Publication Date:

2016

### Permalink:

<http://escholarship.org/uc/item/7tp6r1gv>

### Keywords:

Architecture Landscape Town Planning Photography Art

### Local Identifier:

ismrg\_cisj\_29202

### Abstract:

In the years starting just after WWII up to the nineteen seventies, a sizable group of italian architects, artists, and photographers create a vast amount of graphic, pictorial and photographic images documenting vague or broken traditions, illustrating places of the spirit, indicating emotional geographies, and selecting territories, settlements, artifacts, simple objects and archeological finds that all together could form the material for a generational album.

The architect's interest is not completely coincident with that of an artist or a photographer, who, driven by the desire of being a witness to the changes and promises of those years, is continually exploring the outskirts of the cities and the small inland hamlets. The architect's concern with traditions of day to day living and building that date back to ancient times, the attraction they feel toward indigenous or informal local architecture, and the generally accepted opinion that the built environment should reflect the history, culture, and climate of that community not only stem from a deep criticism of the Modern Movement but are also a reaction against mass civilization, a refuge from the socio-economic reality of industrialization.

Separated from the productive world, architectural culture can't make decisive choices, and because of this has to keep a strong connection with its history; a history which, however, is not so much a technical and aesthetic issue or an exercise in praise of formal or "authorial" architecture, but the frame for a way of life; the interaction of culture, customs, and environment relative to a specific community. This desire for reality, this necessity for a new and direct contact with the



eScholarship  
University of California

eScholarship provides open access, scholarly publishing services to the University of California and delivers a dynamic research platform to scholars worldwide.

territory, perceived as a valuable workshop for study and research, a stimulus to the use of senses and the development of creative intelligence, converges with the interests of others of the same period, namely the painters and photographers.

Their explorations of the reality don't stem from the intent to create a history or an identity of the various local realities based upon primary facts and individuals but to get records of way of life. The result is a novel approach to archeology: representations of "minor" artifacts and utilitarian structures weathered by time, usage, and neglect. Landscapes to re-invent through the use of a new visual alphabet and a different kind of narration. Architects, artists, and photographers give themselves over to this reality creating imagery that at times may seem unorthodox and erratic but, and most importantly, is historic-archeological (from the constant drawing on the past), and even ethic-onthological (from connecting the past to the present).

At the heart of this work there's the attempt to recognize the multiple intertwinement, the mutual restrictions and the "genetic" differences between the architectural vision developed in the socio-cultural utopies of the period, the inquiring self-reflecting artists' iconographies and the renewal of representation on the part of photographers, especially in the sixties and seventies of the 19th century. The aim of this investigation is not to present some hidden masterpiece but to follow the change in images — graphic and pictorial works of architects, products of different visual cultures, professional thinking, sensibilities, and knowledge — and using history, explain the reasons for this change. If it is possible to recognize a common trend as to the nature and quality of the relationship between formal and informal landscapes, very different instead is the commitment that architects on one side and artists and photographers on the other make on an aesthetic and methodical level.

Starting from this common trend the works of these architects, artists, and photographers may reveal very different approaches but taken as a whole they become an important element in overcoming a culture that is devoid of natural ties with "a society that lays at its feet like an elusive landscape".

#### Copyright Information:



Copyright 2016 by the article author(s). This work is made available under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 license, <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

## Paesaggi informali. Immagini per un album generazionale (1945–1979)

Gerardo Doti

Nel periodo della ricostruzione postbellica e fino alla crisi energetica del 1979, tra i fotografi, gli artisti e gli architetti, si affermò in Italia una tendenza all'impegno sociale, ispirata dalla realtà fisica e materiale dello spazio abitato, dal rapporto e dai reciproci condizionamenti tra gli individui e le cose, dai luoghi come sistemi di relazioni. Ciò spiega in parte l'interesse generalizzato per la città e il suo territorio, per il paesaggio e i contesti vissuti attraverso i sensi. Tale interesse si rivelava non come opposizione alla realtà ma, al contrario, come ricerca ed esaltazione del reale. Una realtà come spazio pubblico e sociale di azione, incubatore di manifestazioni culturali che, espresse e vissute all'insegna della responsabilità politica e sociale, caratterizzeranno alcune pratiche artistiche e architettoniche del periodo assunto come riferimento per questo studio.

Artisti, fotografi e architetti furono testimoni e interpreti delle necessità di un'intera comunità sociale, assumendo il difficile e forse ambiguo ruolo di formatori piuttosto che di esponenti, inavvicinabili e geniali, dell'avanguardia. Non volevano reinventare la realtà ma prendersi cura del reale, fare della "maintenance art,"<sup>1</sup> attraverso una visione pragmatica che li induceva a fare i conti con il corpo vivo della società, la casualità dei comportamenti, delle azioni e degli stessi spazi della città, adottando un linguaggio comune, comprensibile ai più.

Tra questi manutentori della realtà, ci fu chi si distinse per la produzione di immagini che raccontavano tradizioni interrotte o solo evocate. Era un'iconografia che disegnava luoghi dello spirito, compendia geografie emozionali, selezionava paesaggi, insediamenti, manufatti, semplici oggetti e reperti che nell'insieme, con lo sguardo di oggi, potrebbero costituire i materiali per un album generazionale.

L'interesse degli architetti non era del tutto sovrapponibile a quello di artisti e fotografi che, mossi dal desiderio di farsi interpreti dei cambiamenti e delle promesse di quegli anni, effettuavano continue ricognizioni negli spazi del quotidiano, nel territorio ai margini dei centri urbani, dei borghi e delle campagne dell'entroterra. L'apertura degli architetti verso tradizioni dell'abitare e del costruire che risalivano all'antico era anche il riflesso dell'attrazione su di essi esercitata dall'architettura spontanea o del vernacolo. Questo diverso approccio all'individuo e al suo ambiente, non muoveva solo da una critica profonda del Movimento Moderno.<sup>2</sup> Era anche la

---

<sup>1</sup> Il riferimento è a Mierle Laderman Ukeles, *Maintenance Art Manifesto 1969! Proposal for an Exhibition "CARE,"* [http://www.feldmangallery.com/media/pdfs/Ukeles\\_MANIFESTO.pdf](http://www.feldmangallery.com/media/pdfs/Ukeles_MANIFESTO.pdf), ultimo accesso 17 luglio 2016.

<sup>2</sup> La nuova architettura del periodo tra le due guerre, comunemente nota sotto la formula Movimento Moderno, è stata indicata con nomi diversi in diverse nazioni. In Germania fu chiamata *Neues Bauen* o, con caratterizzazioni più accentuate, *Neue Sachlichkeit*, negli Stati Uniti assunse il nome di *International Style*, mentre nei paesi scandinavi fu denominata *funktionalismi*. È stato più volte ribadito dalla critica che il Movimento Moderno non è mai esistito nella realtà ma solamente nella storiografia cosiddetta "operativa" che ne ha fornito versioni e significati differenziati. Tra le diverse tesi avanzate, dalla fine degli anni Venti fino ai primi anni Quaranta, una si è imposta come fondamento comune, a dispetto della specificità dei metodi e degli strumenti adottati dagli storici e dagli stessi architetti. È la tesi secondo la quale l'ultimo capitolo della storia dell'architettura sarebbe riferibile, come le produzioni precedenti, a un ciclo di esperienze unitario e coerente. Le basi dello stile moderno avrebbero avuto origine nell'Ottocento, seppure privato dell'intera vicenda eclettica e romantica e ridotto alla sola architettura del ferro e all'opera di John Ruskin e

testimonianza di una fuga dalla civiltà di massa, un rifugio lontano dalla realtà socio-economica dell'industrializzazione.

Sganciata dal mondo produttivo, la cultura architettonica italiana del secondo dopoguerra non fu in grado di fare scelte decisive e, per tale ragione, tenne ben saldi i legami con la propria storia. Una storia, tuttavia, che non era tanto una questione di tecnologia e di estetica né, tantomeno, un esercizio celebrativo dell'architettura formale e d'autore, ma la cornice di un modo di vita, l'interazione di cultura, costume e ambiente all'interno di specifiche comunità. Si trattò di una nuova aspirazione alla realtà, la necessità di un nuovo contatto diretto con l'ambiente, percepito come un prezioso laboratorio di studi e ricerche, uno stimolo all'uso dei sensi e allo sviluppo dell'intelligenza creativa. Questo atteggiamento fu alimentato dalle riflessioni su alcuni concetti chiave del dibattito architettonico negli anni della decolonizzazione, come *storia, ambiente, contesto, verità*.<sup>3</sup>

Ad eccezione, forse, del concetto di verità, tutti gli altri furono utilizzati nella prima critica al Movimento Moderno, con diversa fortuna e, soprattutto, con altrettanto diverso grado di avversione al moderno. Ma ancora più di questi concetti, fu una non meglio precisata idea di realtà o realismo che finì per sostanziare i programmi architettonici alla base di alcune esperienze significative di quegli anni, come per esempio, il quartiere Tiburtino, di Ludovico Quaroni e Mario Ridolfi, realizzato a Roma tra la fine degli anni Quaranta e i primi anni Cinquanta del Novecento.<sup>4</sup>

Per ricercare il significato profondo del lavoro degli architetti e degli urbanisti nel periodo considerato, occorre inoltrarsi oltre i confini dell'architettura, investendo altre pratiche artistiche, segnatamente la fotografia, con cui la ricerca architettonico-urbanistica ha largamente interferito. Ciò nasce dalla convinzione che, per quanto costretta dalle urgenze dei bisogni materiali e dalle consuetudini di una pratica professionale poco incline all'autoriflessione, la ricerca più avanzata in architettura sia stata multidirezionale e, in alcuni casi, perfino decentrata. Tra la ricostruzione e la crisi degli anni Settanta, se si fece largo un'idea di architettura che metteva in dubbio le basi stesse della disciplina e, per esteso, le sue funzioni, lo si è dovuto anche al contributo di altre pratiche artistiche nell'individuazione di nuove linee di ricerca.

L'indagine al centro di questo articolo investe le relazioni che fotografia e architettura hanno intrattenuto con il mondo esterno, il modo in cui esse hanno interagito con il contesto sociale e culturale italiano. L'obiettivo non è la formulazione di un giudizio estetico, quanto la

---

William Morris, e si sarebbe concluso, con una sintesi convincente e una piena definizione di carattere, con Gropius e il Bauhaus. L'unità storica del nuovo stile è stata ribadita dai suoi interpreti più autorevoli nel periodo tra le due guerre, da Platz a Taut e da Pevsner a Giedion. Riconosciuta come insostituibile nei decenni successivi, nonostante la sua evidente arbitrarietà, tale interpretazione è stata riferita ad alcuni caratteri tipici: standardizzazione e fabbricazione in serie della residenza, reiterazione di uno stesso edificio per soddisfare stessi bisogni, coordinamento razionale di funzioni eterogenee nel progetto, subalternità di tutte le necessità di un edificio alla sua massima utilità, purezza geometrica, superfici nette, impiego di facciate continue in vetro o di finestre a nastro per una perfetta integrazione di esterno e interno, unità di pianta e alzato, liberazione degli angoli, tetto piano, leggerezza strutturale e flessibilità distributiva. Sulla costruzione storiografica del Movimento Moderno si rimanda ai testi fondamentali di Gustav Adolf Platz, *Die Baukunst der neuesten Zeit* (Berlino: Propyläen-Verlag, 1927); Bruno Taut, *Die Neue Baukunst in Europa und Amerika* (Stuttgart: Hoffmann, 1929); Nikolaus Pevsner, *Pioneers of the Modern Movement from William Morris to Walter Gropius* (Londra: Faber and Faber, 1936); Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture. The Growth of a New Tradition* (Cambridge: Harvard University Press, 1941).

<sup>3</sup> Adrian Forty, *Parole e edifici. Un vocabolario per l'architettura moderna* (Bologna: Pendragon, 2005), 128, 207–214, 309–326.

<sup>4</sup> Sui concetti di realtà e neorealismo si rimanda a Manfredo Tafuri, *Storia dell'architettura italiana, 1944–1985* (Torino: Einaudi, 1986), 6, 15, 25–26, 46.

comprensione profonda del modo in cui, nell'arco di un trentennio circa, ossia dall'immediato dopoguerra alle utopie degli anni Settanta, l'interazione tra i diversi attori della scena architettonica e del mondo della fotografia e tra questi e il contesto in cui hanno operato, hanno influenzato non solo la produzione di forme ma, come vedremo, anche gli stessi comportamenti di produttori e fruitori di immagini.

## La ricostruzione

La profonda trasformazione del territorio e del paesaggio italiani, dai primi anni del secondo dopoguerra, è solitamente imputata ai massicci fenomeni migratori dal Sud verso il Nord-Ovest del paese, alla formazione di nuove concentrazioni urbane intorno ai grandi poli industriali, all'accelerazione, dopo il 1943, del processo di crescita dei quartieri a base operaia e degli agglomerati residenziali fuori piano, e alla profonda alterazione del paesaggio rurale. A ciò si è aggiunto il processo di urbanizzazione che, all'indomani dell'armistizio, ha investito le aree lungo le coste del Mezzogiorno, della Liguria e della fascia adriatica.<sup>5</sup> Si è trattato di fenomeni macroscopici, alimentati dalle piccole e piccolissime imprese familiari di ex-mezzadri, commercianti e artigiani che si sono rese protagoniste di un'industrializzazione povera, prevalentemente affidata all'iniziativa individuale. Una forma di sviluppo che, a dispetto degli oggettivi limiti strutturali dell'economia italiana, ha contribuito enormemente alla formazione della ricchezza di un paese in crisi di rappresentanza e guida istituzionali.

Gli investimenti edilizi finanziati con le rimesse degli emigrati trovarono sbocco nella costruzione di capannoni, laboratori e officine su terreni agricoli e nella trasformazione in luoghi di lavoro di stalle, fienili e fabbricati rurali. È stata un'urbanizzazione di matrice rurale, che ha finito per inglobare piccoli e medi centri urbani. La trasformazione economico-produttiva del territorio—in parte avviata nelle regioni del Nord già dopo l'Unità d'Italia—ha assunto una dimensione inusitata nel secondo dopoguerra. L'intensità, l'estensione e la rapidità della trasformazione hanno sovvertito gli assetti tradizionali, destrutturato le “tradizionali rappresentazioni del paese e [le] storiche forme di identificazione spaziale” nell'arco di appena trent'anni, dalla fine della guerra alla metà degli anni Settanta del Novecento.<sup>6</sup>

Negli anni della ricostruzione postbellica, la cultura italiana si identificò convenzionalmente con la produzione “neorealista,” i cui successi non sarebbero tanto da riferire ai contenuti delle

---

<sup>5</sup> Il processo di trasformazione del paesaggio italiano ha coinciso in larga misura con quello di urbanizzazione o, in altre parole, con lo sviluppo degli insediamenti. Limitatamente al periodo compreso tra l'unificazione della nazione e la fine degli anni Settanta del Novecento, quando furono adottati diversi strumenti per intensificare l'azione istituzionale di controllo sul territorio e favorire il recupero dei tessuti urbani informali, le fasi che hanno caratterizzato il processo, temporalmente corrispondenti alla crescita economica della nazione, sono state sostanzialmente due: una prima fase, compresa tra l'unità d'Italia e la fine della seconda guerra mondiale, di modificazione lenta e soprattutto lineare, con la sola eccezione di alcune aree del Nord del paese, degli assetti preunitari e di differenziazione progressivamente più accentuata del paesaggio urbano rispetto a quello rurale; una seconda fase, invece, che si estende dal secondo dopoguerra alla fine degli anni Settanta, caratterizzata da un'intensa e rapida trasformazione del paesaggio, sia urbano sia rurale, e dalla formazione di strutture insediative nuove, come le aree metropolitane. Si veda Alberto Mioni, *Le trasformazioni territoriali in Italia nella prima età industriale* (Venezia: Marsilio, 1976), 159 e seguenti. Sulla crescita incontrollata degli insediamenti, a partire dal secondo dopoguerra, si rimanda al primo fondamentale studio sull'argomento, *La metropoli spontanea. Il caso di Roma*, a cura di Alberto Clementi e Francesco Perego (Bari: Dedalo, 1983). Si veda inoltre Federico Zanfi, *Città latenti. Un progetto per l'edilizia abusiva* (Milano: Mondadori, 2008), in particolare il primo capitolo, “Immagini,” in cui l'autore affronta l'esame dei modi attraverso cui sono stati osservati e descritti, per lo più con l'ausilio del mezzo fotografico, gli insediamenti non pianificati del nostro paese.

<sup>6</sup> Arturo Lanzani, *I paesaggi italiani* (Roma: Meltemi, 2003), 12.

diverse forme di espressione artistica (arte, letteratura, cinema), ma “dall’invito spontaneo all’azione che queste contenevano: dalla persuasione che la realtà rappresentata doveva e poteva essere cambiata, che i casi singoli dei personaggi dovevano essere ricondotti a certe condizioni comuni, mutando le quali tutto avrebbe potuto mutare.”<sup>7</sup>

Un messaggio fondato, più che su una speranza, sulla convinzione di “potercela fare,” cambiando le condizioni in cui i protagonisti e le vicende narrate in quei lavori avevano trovato spazio. Se la politica non fu capace di rappresentare i bisogni e gli interessi della società reale, la cultura, di converso, non riuscì a stringere un legame organico con una società che rimaneva “ai suoi piedi come un panorama inafferrabile.”<sup>8</sup> La crisi che in questi anni investì l’architettura e l’urbanistica italiane, fu l’evidente riflesso di tale congiuntura.

In architettura, “l’aspirazione alla realtà,” come la definì Vittorio Gregotti per distinguerla dal neorealismo letterario, artistico, teatrale e cinematografico, coincise con la costruzione dei grandi piani statali di edilizia economica e popolare degli anni Cinquanta.<sup>9</sup> In essi si sarebbe manifestata quella volontà antiretorica, quel ricorso a una sintassi elementare, quel sentimento riduzionista che fu alla base del neorealismo architettonico riconducibile, secondo Tafuri, alla mostra sull’architettura rurale alla VI Triennale di Milano del 1936, solo apparentemente in sintonia con i programmi economici ruralisti del regime.<sup>10</sup> Occorre sottolineare che quella “ricerca di radici nel focolare contadino” era sospinta dalla volontà di chiudere i conti con l’intellettualismo e l’opportunismo degli architetti che, soprattutto nel corso degli anni Trenta, avevano aderito agli stili internazionali. Gli architetti—non ancora avvezzi a leggere e interpretare la civiltà di massa e la realtà socio-economica dell’industrializzazione—si aggrapparono quindi al “mito storicistico del recupero di esperienze urbane pre-borghesi.”<sup>11</sup> La città borghese, del resto, essendo storicamente il luogo di sfruttamento del proletariato e delle classi povere relegate nelle periferie, non poteva essere presa come modello.

---

<sup>7</sup> È quanto sostenne Leonardo Benevolo nel testo della relazione *Architettura e urbanistica nel ‘boom’ economico*, presentata in occasione del Convegno di studio dell’Ufficio attività culturali della Democrazia Cristiana tenuto a Napoli il 9–10 giugno 1961 e successivamente pubblicata nella raccolta di scritti dello stesso Benevolo, *L’architettura delle città nell’Italia contemporanea* (Bari: Laterza, 1970), 116.

<sup>8</sup> Franco Lombardi, Antonio Carbonaro, Luciano Gallino et al., “Valori e miti nella società italiana dell’ultimo ventennio (1940–1960). (Tavola rotonda),” *Tempi moderni* 4, no. 4 (1961): 23–62.

<sup>9</sup> Vittorio Gregotti, *Orientamenti nuovi nell’architettura italiana* (Milano: Electa, 1969), 47. Per Gregotti l’aspirazione alla realtà—intesa “come storia e tradizione, [...] come aspetto dell’ideologia nazional-popolare della sinistra politica, [...] come connessione con la preesistenza ambientale”—fu la svolta fatta registrare dall’architettura moderna italiana tra il 1951 e il 1958. Un manifesto del nuovo linguaggio architettonico dei primi anni della ricostruzione, tanto lontano dalla cultura del Ventennio quanto conforme agli ideali emergenti dalla nascente democrazia e alla definizione di un carattere nazional-popolare, fu, secondo Manfredo Tafuri, il *Manuale dell’architetto*, pubblicato nel 1946. Si veda Manfredo Tafuri, *Storia*, 18; Tafuri, “Architettura e realismo,” in *Le avventure delle idee nell’architettura, 1750–1980*, a cura di Vittorio Magnago Lampugnani (Milano: Electa, 1985), 123–145.

<sup>10</sup> Giuseppe Pagano e Guarniero Daniel, *Architettura rurale italiana* (Milano: Quaderni della Triennale, 1936). In quella mostra, Pagano esordì per la prima volta come fotografo. L’intento di quelle foto era contribuire all’avvio del processo di modernizzazione della nazione in chiave antimonumentale, mostrando “la vera tradizione autoctona.” Costituiranno un sicuro riferimento per gli architetti che opereranno negli anni della ricostruzione, soprattutto in ambiente romano. Su Pagano fotografo e l’aspirazione alla realtà si rimanda a *Giuseppe Pagano fotografo*, a cura di Cesare De Seta (Milano: Electa, 1979) e al saggio di Giovanni Durbiano e Matteo Robiglio, *Paesaggio e architettura nell’Italia contemporanea* (Roma: Donzelli, 2003), 11–16.

<sup>11</sup> Gabriele De Giorgi, “Breve profilo del dopoguerra dagli anni della ricostruzione al ‘miracolo economico,’” in Cina Conforto, Gabriele De Giorgi, Alessandra Muntoni e Marcello Pazzaglini, *Il dibattito architettonico in Italia. 1945–1975* (Roma: Bulzoni, 1977), 30.

Nell'ambiente romano, per esempio, si affermò una concezione e una pratica dell'edilizia come sacca di contenimento della disoccupazione e, allo stesso tempo, come settore di attività "subordinato al mercato finanziario e speculativo."<sup>12</sup> Scarseggiavano non solo nuovi e più sofisticati modelli interpretativi ma anche strumenti di lettura dell'esistente. È così che "ambientismo," "populismo," "neorealismo," "valore dell'esperienza," "regionalismo," "localismo," "tecnologia povera," finirono per essere facce apparentemente diverse di una stessa questione.<sup>13</sup> L'ideologia populista e l'interesse per l'architettura rurale, affermatesi nell'area romana, influenzarono architetti attivi in altri ambienti, come e innanzitutto quello milanese. Si pensi, per citare i casi più noti, ad Ignazio Gardella, con la Casa per un Viticoltore (1945–46) e la Casa al Parco (1947–54) e a Franco Albini, col quartiere INA–Casa di Cesate (1951–54).

Nel 1953, Pierluigi Giordani pubblicava i suoi studi, presentati al Consiglio Nazionale delle Ricerche, sulle architetture spontanee dell'Emilia e del Veneto.<sup>14</sup> Nel 1954 uscivano i saggi sull'architettura spontanea di Giuseppe Samonà,<sup>15</sup> Luigi Piccinato continuava le sue ricerche sulle aree rurali e i centri minori,<sup>16</sup> Egle Trincanato studiava Venezia e il Veneto,<sup>17</sup> la IX Triennale affrontava il tema dell'architettura spontanea.<sup>18</sup> Quaroni, più tardi, a proposito del Tiburtino III, dirà che si trattò del risultato non di una solida cultura, di una tradizione viva ma di un esasperato intimismo, la prova di un distacco dagli errori del passato, bollati come sterili e fallimentari sul piano umano (fig. 1–3).<sup>19</sup>

<sup>12</sup> Tafuri, *Storia*, 21.

<sup>13</sup> Per una sintetica e lucida esplorazione del "sottofondo culturale in cui si muoveva il ceto intellettuale italiano in quegli anni" si rimanda a Marcello Fabbri, *L'urbanistica italiana dal dopoguerra a oggi. Storia, ideologie, immagini* (Bari: De Donato, 1983), 48–52.

<sup>14</sup> Pierluigi Giordani, *Relazione al consiglio nazionale delle ricerche a conclusione degli studi di architettura e urbanistica spontanea nella regione emiliana e veneta effettuati dal relatore nell'anno 1953* (s. l.: s. n., 1953).

<sup>15</sup> Giuseppe Samonà, "Architettura spontanea: documenti di edilizia fuori della storia," *Urbanistica* 23, no. 14 (1954): 6–10. L'attenzione per le poetiche dell'architettura spontanea e la critica delle metodologie razionaliste, incapaci di cogliere l'individualità storica e ambientale dei contesti insediativi, erano piuttosto esplicite in questo articolo. Marcello Panzarella, tuttavia, qualche anno dopo, sottolineò che in quel contributo Samonà era andato oltre, sollevando il "sospetto che le attenzioni per l'architettura rurale [potessero] offrire il destro a letture e progettazioni puramente formalistiche." Marcello Panzarella, "Le impostazioni teoriche in risposta alle 'sei domande' di Casabella, 251, 1961," in *Edoardo Caracciolo. Urbanistica, architettura, storia*, a cura di Nicola Giuliano Leone (Milano: Franco Angeli, 2014), 19.

<sup>16</sup> Luigi Piccinato, "Urbanistica rurale e tutela della campagna in Italia (Londra, 1935)," in *La costruzione della città moderna. Scritti scelti dagli atti dei congressi dell'IFHTP, 1923–1938*, a cura di Renzo Riboldazzi (Milano: Jaca Book, 2011), 265–270; *Per una tipologia delle città medioevali italiane* (Roma: Colombo, 1939); "Origini dello schema urbano circolare nel medioevo," *Palladio* 5 (1941): 120–125; *Urbanistica medioevale* (Roma: Colombo, 1943) e *Scritti vari: 1925–1974, 1975–1977* (Roma: s.n., 1975); Guido Morbelli, "Nota al convegno su Luigi Piccinato Dptu/La Sapienza 26–27 gennaio 1989," *Storia Urbana* 13, no. 46 (1989): 265.

<sup>17</sup> Egle Renata Trincanato, *Venezia minore* (Milano: Ed. del Milione, 1948); *Problemi di conservazione e di rivalutazione dell'edilizia veneziana in rapporto alle esigenze della vita attuale* (Venezia: Garzia, 1954); *Conoscenza urbanistica della città* (Venezia: Garzia, 1954); "Relazione sui problemi di Venezia," *Italia nostra* 2, no. 10 (1958): 3–5. Sulla figura e l'opera di Egle Trincanato si veda Maddalena Scimemi e Anna Tonicello, *Egle Renata Trincanato, 1910–1998* (Venezia: Marsilio, 2008); Giuseppe Cristinelli, *Saverio Muratori e Egle Renata Trincanato. La nascita del restauro urbano in Italia* (Roma: Ginevra Bentivoglio Editoria, 2013).

<sup>18</sup> Gillo Dorfles, "L'architettura e le arti alla IX Triennale," *Letteratura e arte contemporanea* 9 (1951): 63–69. Catharine Rossi, "Crafting Modern Design in Italy: From Post-War to Postmodernism," (Ph.D. dissertation, Royal College of Art, marzo 2011), 149–156. Lo studio di Rossi è stato pubblicato da Manchester University Press nel 2015.

<sup>19</sup> L'intimismo di cui parlò Quaroni è da riferire al dibattito sul diverso ruolo e i nuovi compiti dell'artista nella società, alimentato da alcuni esponenti della cultura antifascista italiana, tra la fine degli anni Trenta e i primi anni Quaranta. Sul finire degli anni Trenta, furono diversi gli artisti, i fotografi, i registi, i critici, gli scrittori, che si

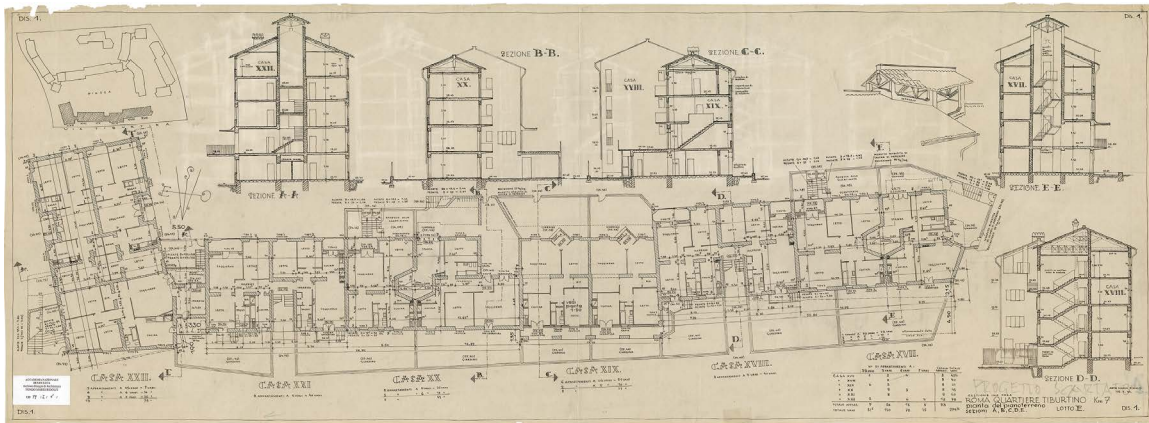


Fig. 1. Arch. Mario Ridolfi, Roma, Quartiere INA–Casa Tiburtino, 1950–1956. Lotto E, pianta piano terreno e sezioni, 15 gennaio 1951. Per gentile concessione dell’Accademia Nazionale di San Luca, Roma. Archivio del Contemporaneo. Fondo Ridolfi-Frankl-Malagricci.<sup>20</sup>

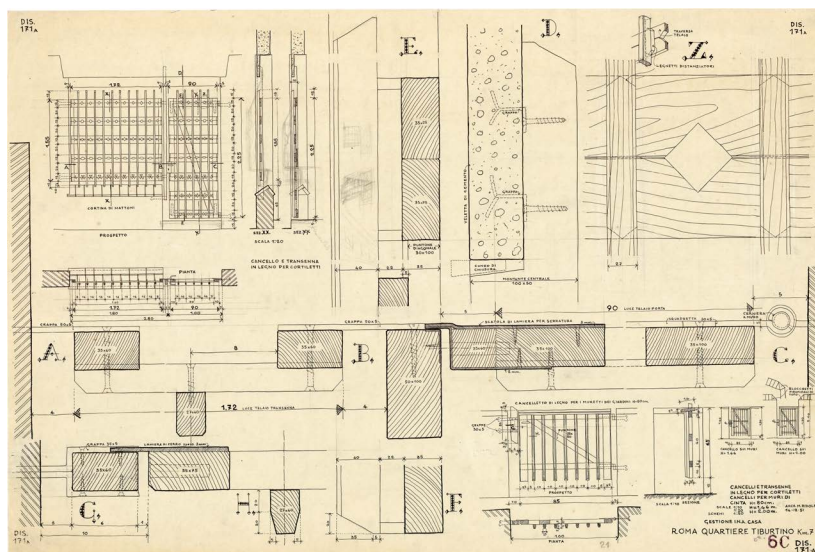


Fig. 2. Arch. Mario Ridolfi, Roma, Quartiere INA–Casa Tiburtino, 1950–1956. Cancelli e transenne in legno per cortiletti, cancelli per muri di cinta. Per gentile concessione dell’Accademia Nazionale di San Luca, Roma. Archivio del Contemporaneo. Fondo Ridolfi-Frankl-Malagricci.

riconoscevano in un approccio fenomenologico all’opera d’arte, l’unico in grado di cogliere tutti gli aspetti della realtà materiale. Ne furono esempio i collaboratori di *Corrente*, la rivista fondata nel 1938 da Ernesto Treccani. Il loro orientamento maturò attraverso un’azione collettiva in favore dell’antifascismo e di un esercizio artistico che, bandendo ogni retorica celebrativa ed inutili ricerche stilistiche, contemplasse “tutti gli aspetti della realtà che stiamo vivendo come impegno umano nella storia e possibilità d’intervento sul reale,” come recitava un editoriale senza firma pubblicato sul numero del 15 dicembre 1939. Tra i fotografi che trovarono spazio nella rivista ci fu, non a caso, Walker Evans, il fotografo americano che aveva immortalato la condizione umana e l’ambiente statunitensi durante la crisi degli anni Trenta. Nicoletta Leonardi, storica dell’arte, ha richiamato l’attenzione degli studiosi sul ruolo delle edizioni di *Corrente* e, in particolare, su *Occhio quadrato*, del giovane regista Alberto Lattuada, che nel breve testo di questo volumetto, propugnava l’abbandono delle ricerche sullo stile per votarsi a un’arte sociale, documentaria, che ponesse al centro della propria azione nel mondo la città vivente, senza sostrati ideologici né moralistici, per “tornare a guardare gli uomini con gli occhi dell’amore,” con responsabilità e impegno civile. Si veda Alberto Lattuada, *Occhio quadrato: 26 tavole fotografiche* (Milano: Edizioni Corrente, 1941).

<sup>20</sup> Si ringrazia il prof. arch. Francesco Moschini, Segretario Generale dell’Accademia Nazionale di San Luca.



Fig. 3. Autore ignoto, Roma, Quartiere INA–Casa Tiburtino, 1950–1956. Lotto E, case in linea.  
Per gentile concessione dell’Accademia Nazionale di San Luca, Roma.  
Archivio del Contemporaneo. Fondo Ridolfi-Frankl-Malagricci.

L’esasperato intimismo di cui parlava Quaroni sembra echeggiare nei disegni suoi come di Gardella, Albini o Gorio, per citarne solo alcuni, prodotti a cavallo tra gli anni Quaranta e Cinquanta. Da essi emerge una rinuncia evidente al controllo degli impaginati, alla costruzione colta e accurata dell’immagine, alla creazione del luogo ideale, costituito dal foglio di disegno, dove ogni possibile conflitto—tra forme, materiali, trame, finiture, colori—può essere risolto o al più rimanere latente. Con lo sguardo di oggi, sembra evidente che in questi elaborati, nessuno degli autori si facesse pittore, anzi, insistessero tutti nel presentare l’architettura nei suoi elementi essenziali e intrinseci. Non erano disegni sofisticati, non ambivano a guarnire le pareti di uno studio professionale né, meno che mai, di una galleria d’arte. Fu l’attitudine al realismo, quello stesso che un venticinquennio dopo, secondo i moralisti, mancherà in modo preoccupante nella copiosa produzione di immagini sbarcate dai tavoli da disegno sulle pagine di riviste e cataloghi, gallerie private e pubblici musei.

Mentre il mondo artistico e professionale attraversavano la realtà italiana interessandosi esattamente a ciò che essa conteneva e cercando di cogliere i momenti e il senso della sua trasformazione, il mondo accademico, dal canto suo, continuava a farsi espressione di un sistema culturale antiquato, fondato sull'antico compromesso tra professione e cultura, grazie al quale si riusciva a detenere una posizione di potere in entrambi i campi, nonostante il sottosviluppo, l'arretratezza in campo economico, l'assenza di una solida compagine industriale. Ernesto Rogers, subentrato a Gio Ponti nella direzione di Domus nel 1946, richiamò l'urgenza di un'azione culturale tesa a formare un nuovo gusto, una nuova tecnica e una nuova morale per la società del futuro. Un trentennio dopo, alcuni tra i protagonisti della scena architettonica italiana, punteranno il dito contro gli eloquenti materiali grafici del *Manuale dell'architetto*, ritenuto uno specchio fedele della generale arretratezza dell'Italia e, più in particolare, del suo ritardo tecnologico rispetto agli altri paesi dell'occidente avanzato (fig. 4).

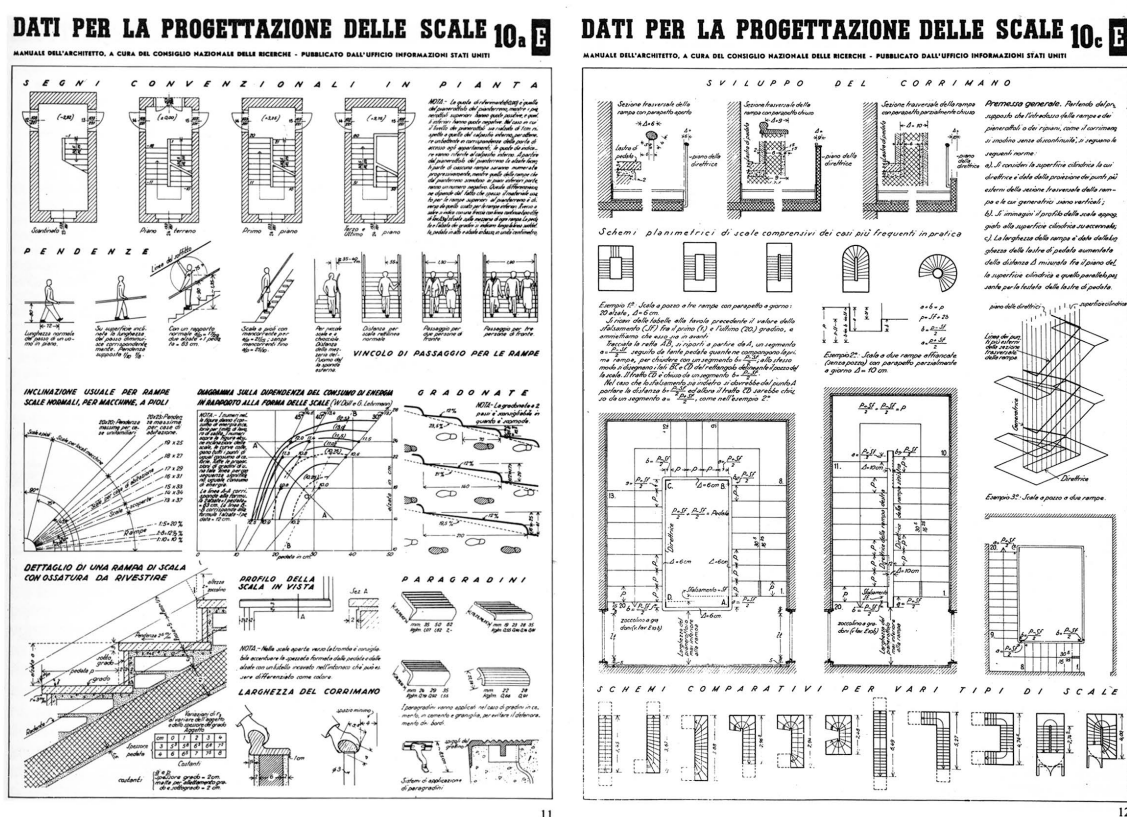


Fig. 4. Mario Ridolfi, Cino Calcaprina, Aldo Cardarelli e Mario Fiorentino, *Manuale dell'architetto*, compilato a cura del Consiglio Nazionale delle Ricerche, vol. 1. Roma: Ufficio informazioni degli Stati Uniti, 1946. (Da *L'arte di edificare. Manuali in Italia 1750–1950*, a cura di Carlo Guenzi. BE-MA Editrice: Milano, 1981). Per gentile concessione della BE-MA Editrice.

Il *Manuale*, con i suoi apparati elementari, può e deve essere interpretato anche come un tentativo, tra i molti fatti in vari campi di attività, per unificare le soluzioni progettuali e i procedimenti tecnico-costruttivi correnti, contribuendo al cambiamento della realtà, secondo regole e soluzioni condivise. Seppure da sponde diverse—per esempio Ridolfi e Quaroni da una parte e Zevi dall'altra—il funzionalismo razionalista fu sottoposto a un nuovo esame critico. “Il

pensiero architettonico,” scrisse Zevi, deve finalmente svolgere “una funzione sociale, suscitare intorno ad esso un vasto consenso, [...] rompere la dicotomia tra cultura e vita che da un secolo separa gli artisti dal popolo.”<sup>21</sup>

### Un nuovo sguardo sul paesaggio

Le immagini fotografiche del territorio, così come si è rapidamente trasformato nell’arco di appena una generazione, hanno prodotto, direttamente o indirettamente, una storia minore, quella dei *paesaggi italiani* descritti da Lanzani, caratterizzati dalla progressiva saturazione degli spazi aperti legata all’edificazione diffusa di sospirate case di proprietà, capannoni e luoghi di lavoro, tettoie convertite in officine, fienili e case paterne trasformate in laboratori, spazi individuali molto spesso utilizzati sia come abitazione sia come luogo di lavoro e sostentamento.

Dal secondo dopoguerra, in Italia come nel resto del mondo occidentale, emergerà una diversa percezione interdisciplinare del paesaggio. Se nelle pratiche artistiche, nei progetti di architettura, nella teoria dell’arte si è fatta strada l’idea che il territorio, così come la città, non siano solo il risultato di determinanti economiche e geografiche lo si deve anche a studiosi come Paul Henry Chombart de Lauwe. Egli cercò di dimostrare che il carattere o l’identità di un quartiere urbano dipendevano anche dal modo in cui i suoi abitanti e quelli degli altri quartieri lo percepivano e lo rappresentavano.<sup>22</sup>

Nell’Europa degli anni Cinquanta, la sociologia urbana e la geografia sociale contribuirono in misura rilevante a reindirizzare lo sguardo di studiosi, critici e operatori sull’ambiente abitato e da abitare. Favorirono soprattutto una nuova attitudine dello sguardo, non più costretto lungo i percorsi obbligati della codificazione razionale dello spazio urbano, come prescritto dal manifesto dei Congrès Internationaux d’Architecture Moderne del 1933, ma sospinto verso quei modelli reali di socialità, quelle forme relazionali e comportamentali rappresentate dai quartieri operai e dagli insediamenti marginali, ai limiti dei “non luoghi” (fig. 5).



Fig. 5. Franco Pinna. Roma, la periferia, 1953. Fotografia tratta da Marcello Fabbri, *L’urbanistica italiana dal dopoguerra a oggi. Storia, ideologie, immagini* (Bari: De Donato, 1983).

<sup>21</sup> Bruno Zevi, “L’architettura organica di fronte ai suoi critici,” *Metron* 23–24 (1948): 39–51.

<sup>22</sup> Si veda Paul-Henry Chombart de Lauwe et al., *Paris et l’agglomération parisienne, tome premier: l’Espace social dans une grande cité* (Parigi: Presse Universitaires de France, 1952).

La riformulazione della specificità dei luoghi e del concetto stesso di natura, fu, con tutt'altre premesse e finalità, anche al centro della ricerca dei *land artists*, le cui riflessioni e pratiche si erano progressivamente spostate oltre i limiti dei media artistici tradizionali, privilegiando la dimensione fisica, il movimento del corpo umano nello spazio, l'utilizzo di materiali e forme proprie della natura. Queste ricerche si incrociarono, negli stessi anni, con le riflessioni e il lavoro degli artisti e fotografi che, senza aggiungere al paesaggio nulla più di quanto in esso fosse già contenuto, avevano puntato a rappresentarne la trasformazione.

La cultura urbanistico-architettonica, con l'elezione di Adriano Olivetti alla presidenza dell'Istituto Nazionale di Urbanistica nel 1950, intervenne "sull'immagine del paese—o, per meglio dire, sulla società italiana attraverso i messaggi trasmessi da un'organizzazione culturale che si esprimeva per immagini" abbandonando ogni velleità profetica e abbracciando un'utopia positiva, aperta a "tutti gli elementi che compongono un *ambiente*" e ai "processi sociali e culturali di cui il territorio è immagine."<sup>23</sup> È stato sottolineato che l'originalità della cultura urbanistico-architettonica italiana, tra la ricostruzione e il "miracolo economico," è da riferire non solo ai suoi caratteri utopici, ma anche al modo in cui si manifestarono tali caratteri: disegni in luogo di rigide asserzioni, immagini evocatrici di nuovi quartieri, città e perfino grandi linee territoriali, al posto di sofisticate teorie. Immagini di una realtà fisico-spaziale e materiale nuova ma rispettosa della storia del paese, della sua cultura, della sua identità (fig. 6-7).<sup>24</sup>

Pratiche artistiche, urbanistica e architettura istituirono un confronto a distanza, con incursioni reciproche nei rispettivi territori senza però trovare una sintesi convincente né riconoscere e comprendere le rispettive istanze e necessità. Queste riflessioni furono alimentate anche dai lavori dei fotografi. Tra di essi spicca Nigel Henderson, che tra la fine degli anni Quaranta e la prima metà del decennio successivo, non solo ritrasse la realtà sociale e lo spazio fisico dell'East End di Londra ma, in occasione di un suo viaggio in Italia tra il 1952 e il 1953, effettuò una serie di riprese fotografiche a Viticuso, uno dei piccoli centri abitati al confine orientale della Ciociaria, luogo di origine della famiglia di Eduardo Paolozzi. Insieme con lo scultore originario di Leith e altri artisti, fonderà poi l'Independent Group, condividendo una stessa sensibilità per la vita di strada, nelle sue espressioni abituali, e una linea di ricerca antitetica sia alla tabula rasa o al piano astratto dei maggiori esponenti della prima età del Movimento Moderno, sia alle rappresentazioni consolatorie della società moderna, come quelle esposte nella mostra fotografica più vista della storia, *The Family of Man*, allestita da Edward Steichen al MoMA di New York nel 1955.<sup>25</sup>

La fotografia di Henderson ha influenzato, in misura certo variabile ma comunque significativa, il lavoro di quanti, in Italia, hanno rivolto uno sguardo diverso alla città e al territorio dagli anni Cinquanta in poi.<sup>26</sup> Il suo reportage su Viticuso sembrò volere ribadire la

---

<sup>23</sup> Fabbri, *L'urbanistica*, 96, 110.

<sup>24</sup> Ibid., 18–22.,

<sup>25</sup> La mostra fu l'emblema del neo-umanismo fondato sulle false sicurezze e la presunta stabilità delle strutture sociali, che l'arte e la stessa fotografia degli anni '60 demoliranno tanto in America come in Europa e nel resto del mondo. Si veda *The Family of Man. The Greatest Photographic Exhibition of All Time—503 Pictures from 68 Countries—Created by Edward Steichen for the Museum of Modern Art* (New York: Simon and Schuster, 1955); Jean Back e Viktoria Schmidt-Linsenhoff, *The Family of Man 1955–2001. Humanismus und Postmoderne. Eine Revision von Edward Steichens Fotoausstellung [Humanism and Postmodernism. A Reappraisal of the Photo Exhibition by Edward Steichen]* (Marburg: Jonas Verlag, 2004).

<sup>26</sup> Nigel Henderson, *Photographs of Bethnal Green 1949–1952* (East Midlands: Arts and the Craft Advisory Council, 1978); *Nigel Henderson: Parallel of Life and Art* (Londra: Thames & Hudson, 2001); "The Life and Art of Nigel Henderson," *Architects' Journal* 214, no. 52 (2001).

specificità italiana nel processo di modernizzazione dell'Europa postbellica, proponendo immagini che confermavano l'assetto storico di molti centri minori, la permanenza di una chiara distinzione tra centri urbani e territorio rurale.

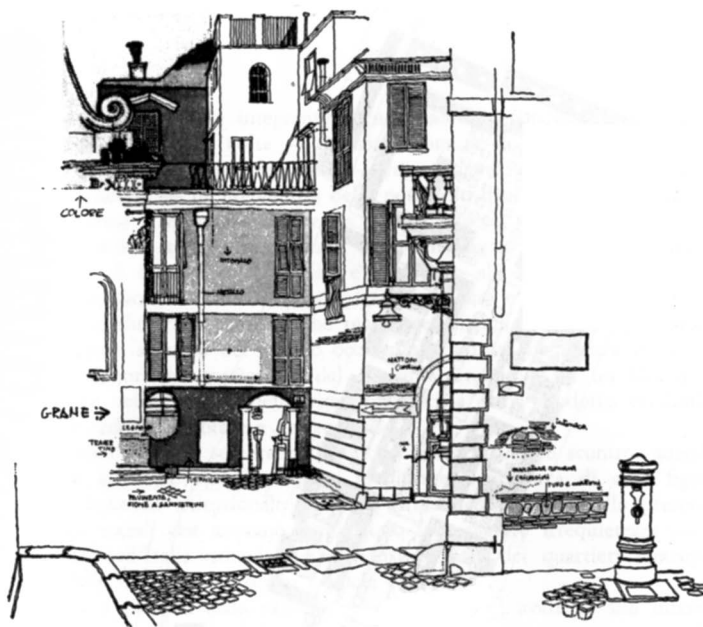


Fig. 6. Arch. Vittoria Calzolari, “Lettura dell’intorno urbano.” Immagine tratta da Marcello Fabbri, *L’urbanistica italiana dal dopoguerra a oggi. Storia, ideologie, immagini* (Bari: De Donato, 1983).

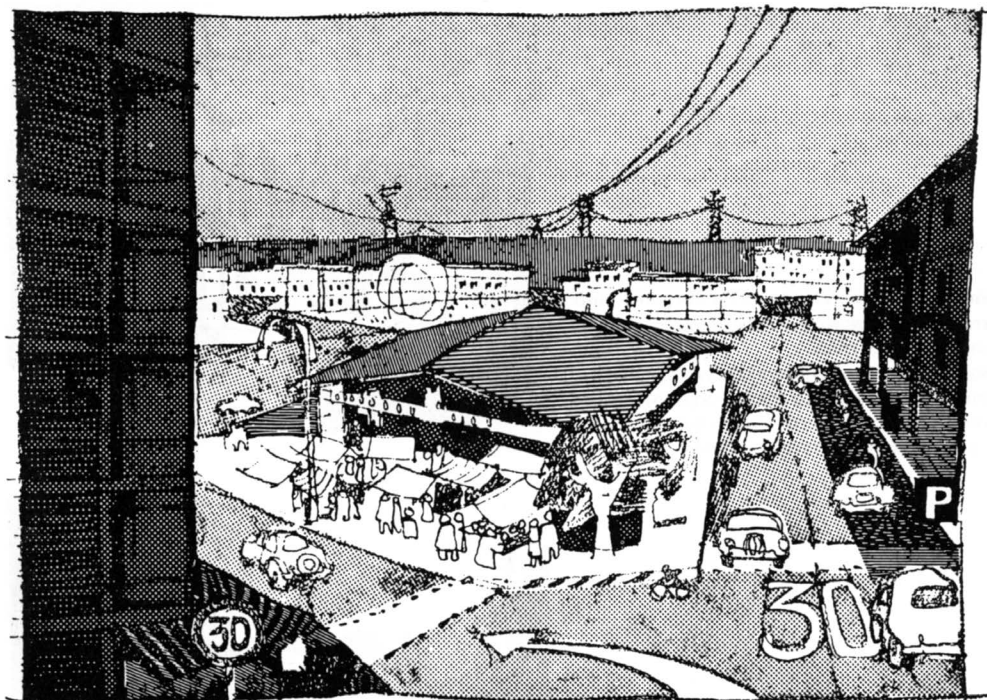


Fig. 7. Cooperativa architetti e ingegneri di Reggio Emilia, Quartiere di San Donato, Bologna, 1956–1957. Immagine tratta da *L’Architettura* 37, Novembre 1958.

## Pittori fotografi, fotografi artisti e urbanisti nel “miracolo economico”

L'aspirazione alla realtà e la tendenza ad esprimersi per immagini e segni, spesso accolti con freddezza dal mondo intellettuale italiano per lo più ancorato alla parola scritta, fecero da specchio agli interessi dei “girovaghi della visione” che, negli anni del “boom economico,” furono i pittori e, soprattutto, i fotografi.

Le esplorazioni della realtà da loro condotte non nacquero con l'intento di comporre una storia o svelare l'identità delle diverse aree della nazione procedendo per luoghi, manufatti e personalità storiche emergenti, ma di documentare un modo di essere, il rapporto tra le persone e le cose nei contesti materiali dell'abitare, della produzione e del consumo. Sospinto da un generale interesse per la città e il territorio, si sviluppò, in quegli anni, un inedito immaginario archeologico che finì per generare rappresentazioni di oggetti minori, strutture utilitarie segnate dal tempo, dall'uso e dall'incuria degli esseri umani: paesaggi da reinventare, grazie all'uso di un nuovo alfabeto visivo e a una diversa struttura narrativa.

Fu il tratto distintivo, per esempio, dell'arte concettuale che negli anni '60 invase lo “spazio reale mettendo al centro della riflessione artistica i territori inesplorati del banale e del quotidiano in opposizione allo straordinario e all'epico.”<sup>27</sup> Architetti, artisti e fotografi, si concessero alla realtà producendo un immaginario a tratti capriccioso e ribelle ma anche e soprattutto storico-archeologico (il continuo pescare nel passato) e perfino etico-ontologico (il ricongiungimento di passato e presente). I nuovi modi della rappresentazione fotografica dell'ambiente costruito e del paesaggio favorirono la formazione di una nuova sensibilità, la nascita di un nuovo sguardo sull'architettura.

A partire dalla metà degli anni Cinquanta del Novecento, architettura e arti visive fecero registrare una comune attenzione per l'esperienza percettiva dell'opera artistica o architettonica. L'interesse si spostò dall'opera come entità isolata allo spazio di pertinenza, da un sistema autonomo di elementi e relazioni formali, alle modalità partecipative dello spettatore all'evento artistico, interagendo di volta in volta con l'ambiente, con la città o con il paesaggio.

La volontà di descrivere e interpretare la complessa realtà contemporanea fu una risposta alle speranze tradite dalle avanguardie artistiche e architettoniche del Novecento, all'astrattismo

---

<sup>27</sup> In occasione del IX CIAM, tenutosi nel 1953 ad Aix-en-Provence, i temi che fecero registrare una distanza incolmabile tra gli architetti della vecchia guardia, i “maestri” della prima stagione del Movimento Moderno, e le giovani leve, furono i rapporti tra “terzo mondo” e Occidente e, appunto, il quotidiano. Per la nuova generazione di architetti avviati alla professione negli anni della ricostruzione, l'ordinario o il banale erano l'insieme delle esperienze dell'individuo comune nello spazio della città, vissute secondo i ritmi, le necessità, le urgenze della vita giornaliera. Michel de Certeau ha studiato gli effetti di tali esperienze in quello spazio normalizzato che è la città contemporanea, espressione di un ordine superiore, fondato su regole e vincoli istituzionali. La tesi di de Certeau era che l'uomo qualunque mostrava una straordinaria capacità creativa e una certa imprevedibilità nell'eludere tali regole, per esempio, come ha sottolineato Enzo Scandurra, con “pratiche di riutilizzo per scopi diversi da quelli del potere, di oggetti, manufatti, abitudini e consuetudini relegate dalla modernità a elementi inutili, improduttivi, rottami d'altra epoca.” Lo studio di de Certeau, pubblicato per la prima volta nel 1980, ma preceduto da una lunga gestazione, è da considerarsi la summa di un più ampio movimento di idee, nato proprio negli anni della decolonizzazione postbellica, quando i giovani architetti presenti al IX CIAM mossero per la prima volta una critica radicale alla visione *top down planning* del Movimento Moderno. Si veda Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. 1: Arts de faire* (Parigi: Union générale d'éditions, 1980). Sullo stesso tema vedi anche Maristella Casciato, “Habitat: la sfida della multietnicità,” in *A partire da Giancarlo De Carlo*, a cura di Federico Bilò (Roma: Gangemi, 2007), 31–38; Enzo Scandurra, *Spazi urbani di 'rallentamento,'* <http://comune-info.net/2013/10/nuove-economie-riconquista-dei-luoghi/> (ultimo accesso 17 luglio 2016). Sulla centralità del quotidiano nell'opera dei fotografi attivi in Italia negli anni '50 e '60 si veda Nicoletta Leonardi, *Fotografia e materialità in Italia*. Franco Vaccari, Mario Cresci, Guido Guidi, Luigi Ghirri (Milano: Postmedia, 2013), 83.

della loro ricerca formale, alla paralizzante presenza di alcune grandi personalità, alla reiterata divisione della produzione artistica in categorie e discipline di tradizione accademica e, non ultimo, a una creatività che non riusciva più ad essere dirompente innovazione.

La conquista della realtà fu, in effetti, la ricerca di un ruolo e di un luogo dell'opera nel mondo, un viaggio senza ritorno dall'isolamento della galleria o del museo al territorio, un diverso coinvolgimento degli spettatori e una nuova riflessione intorno alle ragioni del fare artistico nella contemporaneità.<sup>28</sup>

Non ci si deve stupire se gli anni Sessanta e Settanta, furono anche gli anni delle ricognizioni sul paesaggio contemporaneo, delle esplorazioni nelle campagne, nei territori abbandonati, nei luoghi punteggiati dalle case rurali dismesse, nei paesaggi di una storia dimenticata. Tra gli esploratori della realtà di questo periodo, Franco Guerzoni, pittore e fotografo, e Luigi Ghirri, fotografo, mossi dal desiderio di testimoniare i cambiamenti e le promesse del loro presente, non vollero cedere alla tentazione di riempire i vuoti, le assenze apparenti di un intero territorio, con il loro passaggio, le loro testimonianze.

In questi girovaghi della visione non c'era l'ambizione ingenua di dimostrare l'universalità dei caratteri di un nuovo sistema di relazioni, tra uomini, luoghi e cose ma la volontà di esplorare il territorio secondo i modi degli artisti situazionisti, con riferimento particolare al concetto di "urbanismo unitario."<sup>29</sup> Si è parlato, al proposito, di "rivoluzione percettiva," con riferimento all'opera di artisti come Pino Pascali e Claudio Parmiggiani, o di artisti-fotografi come Franco Vaccari o di fotografi puri come Luigi Ghirri per i quali il paesaggio è sempre stato da reinventare, attraverso l'uso di un nuovo alfabeto visivo, una diversa struttura narrativa.

Guerzoni ha parlato, con riferimento a questi anni di "spinta emozionale verso il nuovo" e, al tempo stesso, di "ideologia accecante." Ha riferito anche dell'amore per il bianco e nero, perché usare il colore significava produrre scene da un matrimonio, album di famiglia. Il colore doveva essere sottinteso, nascondersi come un fantasma ma, come un fantasma, testimoniare la propria presenza.

Furono molti gli intrecci, i reciproci condizionamenti e le differenze genetiche tra l'immaginario architettonico cresciuto nelle utopie socio-culturali del periodo, l'iconografia ricognitiva e autoriflessiva degli artisti e il rinnovamento della visione prodotta dai fotografi, soprattutto negli anni Sessanta e Settanta del Novecento. La storiografia artistica e architettonica, spesso intenta a svelare capolavori nascosti, non ha forse colto il senso delle fluttuazioni delle immagini—elaborati grafici, prodotti di culture visuali, logiche professionali, sensibilità e saperi diversi—e spiegarne le ragioni attraverso la storia.

Se possiamo oggi rilevare una comune tensione per il tipo e la qualità delle relazioni tra paesaggi formali e informali, molto diversa, invece, fu la scommessa che gli architetti da una parte, e i fotografi dall'altra, fecero sul piano estetico e metodologico. Le immagini prodotte o riprodotte dai cosiddetti girovaghi della visione tracciarono, di quella tensione, traiettorie diverse.<sup>30</sup>

La fotografia come strumento in grado di "tracciare modelli di socialità non estranei all'identità dei luoghi e delle persone," e di restituire la "verità [che abita] non più nell'uomo

---

<sup>28</sup> Jean Dethier, "Images et imaginaires d'architecture. Enjeux sociaux et culturels", in *Images et imaginaires d'architecture* (Parigi: Centre George Pompidou, 1984), 14–17.

<sup>29</sup> Raoul Vaneigem, *Banalità di base* (Bari: De Donato, 1969).

<sup>30</sup> Arianna Di Genova, "L'immagine girovaga," *Il Manifesto*, 14 ottobre, 2014, 10; Franco Guerzoni, *Nessun luogo da nessuna parte. Viaggi randagi con Luigi Ghirri* (Milano: Skira, 2014), pubblicato in occasione dell'omonima mostra a cura di Davide Ferri (Triennale di Milano, 9–10 novembre 2014).

interiore quanto nel suo essere nel mondo e in esso riconoscersi” è stato al centro del lavoro e delle riflessioni di Mario Cresci.<sup>31</sup> A Tricarico, nel 1967, Cresci entrò a fare parte del laboratorio di ricerca e progettazione urbanistica “Polis,” impegnato nella redazione del nuovo Piano Regolatore del piccolo comune in provincia di Matera.<sup>32</sup> “Polis” rappresentò un caso esemplare di come, in quegli anni, architetti, urbanisti e fotografi fossero andati oltre gli enunciati, gli slogan, accettando di costruire nel tempo e con altri il processo progettuale. La condivisione non solo del progetto ma di un’intera esperienza di vita, condotta direttamente sul campo, generò, nella pratica progettuale, esiti inaspettati. Si operò sulla falsariga degli artisti, che cercavano il senso dell’arte nel vissuto quotidiano, uscendo fuori dai luoghi deputati, come gli studi professionali, gli atelier, i laboratori, le gallerie o i musei.

Maturato all’interno di un più ampio lavoro condotto collegialmente secondo i principi dell’urbanistica partecipata, quindi con il diretto coinvolgimento dei cittadini nelle scelte di tutela, trasformazione e governo del territorio, il suo intervento si sviluppò all’insegna dell’impegno sociale, di un ruolo attivo della comunicazione visiva nello spazio urbano. Un’ulteriore occasione di scambio, reciproca collaborazione e contatto diretto tra Cresci, la cultura urbanistica più avanzata e le popolazioni, fu offerta dal terremoto del Belice del 1968. Per tramite del sociologo Aldo Musacchio, conosciuto a Tricarico,<sup>33</sup> Cresci affiancò l’urbanista Carlo Doglio e il sociologo Danilo Dolci nell’esperienza di pianificazione partecipata legata al progetto di sviluppo comunitario della valle del Belice, una delle aree più povere della Sicilia, colpita da un terremoto nella notte tra il 14 e il 15 gennaio 1968.

Furono molti i fotografi come Toni Nicolini, Franco Scafidi o, diversi anni prima, Stig Karlsson<sup>34</sup> che, tra il 1958 e il 1969, votati a un nuovo impegno, fornirono un importante contributo alla conoscenza delle condizioni delle comunità, degli spazi urbani e del paesaggio rurale non solo del Belice ma dell’intera regione (fig. 8–9). Si trattò di testimonianze documentarie di un mondo in via di estinzione: la realtà rurale conservatasi quasi senza modificazioni significative fino alla riforma agraria, all’istituzione della Cassa per il Mezzogiorno nel 1950 e ai primi anni Sessanta. Un mondo, tuttavia, che altrove in Europa, era già stato cancellato dalla seconda rivoluzione industriale.

<sup>31</sup> Mario Cresci, *Variazioni impreviste* (Verona: Colpo di fulmine, 1995), 7–8.

<sup>32</sup> Il Laboratorio di ricerca e progettazione “Polis,” poi ribattezzato “Il Politenico,” nacque a Venezia nel 1965. Ne fecero parte, tra gli altri: Aldo Musacchio, il sociologo meridionalista incaricato dal Comitato dei Ministri per il Mezzogiorno di coordinare il Laboratorio e dirigerne la sezione socio-economica, nell’impegnativo lavoro di ricerca sulle aree povere meridionali; lo stesso Mario Cresci, già allievo di Musacchio nel corso di Disegno Industriale presso l’Istituto Universitario Architettura di Venezia (IUAV) e responsabile, nel gruppo di lavoro, della grafica e delle campagne fotografiche; gli architetti Ferruccio Orioli, Maria Luisa Tugnoli, Neri Braulin e Raffaele Panella, quest’ultimo responsabile della sezione urbanistico-territoriale del Laboratorio. Sui contenuti e la storia del PRG di Tricarico, nonché, ovviamente, sul contributo del Laboratorio Polis, si rimanda a *Urbanistica informazioni* 79 (1985). I contenuti del dossier sono stati pubblicati online: <http://archivio.eddyburg.it/article/articleview/10708/0/168/?PrintableVersion=enabled/> (ultimo accesso 3 maggio 2016).

<sup>33</sup> Attivo nel campo dell’urbanistica e della ricerca socio-economica con il gruppo di progettazione Il Politecnico, diresse la ricerca sulla gestione del terremoto. I risultati di quell’indagine sono poi confluiti in Aldo Musacchio et al., *Stato e società nel Belice: la gestione del terremoto, 1968–1976* (Milano: Franco Angeli, 1981).

<sup>34</sup> Franco Alasia e Stig T. Karlsson, *Leva på Sicilien* [Vivere in Sicilia], con prefazione di Danilo Dolci (Stoccolma: Rabén & Sjögren, 1963).



Fig. 8. Toni Nicolini, Marcia per la Sicilia occidentale, lago Trinità e diga Delia, 1967. Per gentile concessione del Centro di Ricerca e Archiviazione della Fotografia, Spilimbergo (PN).



Fig. 9. Toni Nicolini, Marcia per la Sicilia occidentale, 1967. Per gentile concessione del Centro di Ricerca e Archiviazione della Fotografia, Spilimbergo (PN).

Cresci farà dell'esperienza vissuta a Tricarico prima, nel Belice e a Matera poi, un terreno di verifica delle possibilità di trasformare la fotografia in pratica militante, politicamente e socialmente attiva, uno strumento capace di favorire il coinvolgimento diretto delle popolazioni attraverso l'informazione e il dialogo costanti. Questi esperimenti si fondavano sulla consapevolezza del ruolo che l'architettura riveste fra tutte le forme di produzione culturale e di espressione artistica. Si riteneva, a ragione, che essa esercitasse i maggiori condizionamenti sulla realtà fisica e psichica degli individui e fosse anche la più vincolante e onnipresente tra le arti visive, il riflesso più evidente e fedele della società. Le esperienze precedentemente menzionate si svilupparono costruendo un consenso, offrendo agli utenti una libertà di scelta, democratizzando il processo ideativo e decisionale finalizzato all'edificazione o alla modificazione dei loro habitat, instaurando un dialogo tra gli stessi utenti, i progettisti e i soggetti decisori. L'uso del linguaggio visuale fu necessario per avviare e sviluppare il dialogo tra i diversi attori, per comunicare ed avvicinare l'architettura a una popolazione con un basso livello di istruzione.

A Tricarico, così come nel Belice e a Matera, la comunicazione per immagini consentì più della parola di rivelare le potenzialità di una tradizione o la forza di nuove idee. L'obiettivo ultimo non era piegare l'immagine architettonica a una sorta di realismo populista ma esaltare il potere creativo dell'immaginario architettonico, riabilitare e scoprire una storia e un'identità nascoste, vivificare una memoria culturale e insediativa, sfuggire alla sopraffazione dello stile internazionale, all'omologazione dei procedimenti, all'abuso degli stereotipi. Il successo delle immagini prodotte da Cresci e dagli urbanisti di "Polis" ha avuto molto a che fare con la riabilitazione e la centralità della storia.

Nacque con queste intenzionalità, nel marzo del 1968, la documentazione fotografica sui terremotati del Belice, riprodotta su nastro di carta eliografica, che Cresci srotolò provocatoriamente in piazza Montecitorio, davanti al Parlamento e sotto gli occhi di passanti partecipi o del tutto disinteressati, sorpresi o irritati, cui fu data in ogni caso la possibilità di toccare con mano quella carta, come un qualsiasi prodotto editoriale. L'assenza assoluta di effetti particolari, manipolazioni o trasfigurazioni, lasciava il posto alla ricerca coraggiosa e appassionata di una verità dell'immagine che sfidava i logorii provocati dal fluire del tempo. Ma fu nella realtà socio-culturale della Basilicata, una delle regioni più povere del Mezzogiorno, che Cresci ebbe la possibilità di sperimentare un metodo di lavoro e delle forme di comunicazione del tutto nuove.

Il compito principale, suo come dei colleghi urbanisti del gruppo Polis, fu di "riproporre uno spazio storicamente reale alla collettività, di progettare [...] una dimensione del vivere sociale che restituisse a Tricarico la forma della contemporaneità (o per meglio aderire alle categorie mentali e culturali della collettività locale) della modernità. Un simile stato delle cose richiedeva al gruppo di lavoro di espungere ogni residuo estetizzante o sentimentalista della concezione dell'operazione da compiere. Si trattava, in un certo senso, di liberarsi dal mito del Sud, trattando finalmente la forma urbana di un paese come Tricarico al di fuori di qualsiasi nostalgia della civiltà contadina (anche se nella consapevolezza e nel rispetto dei suoi valori)."<sup>35</sup>

Le immagini fotografiche, così come le tavole urbanistiche o gli stessi testi prodotti dagli altri componenti del gruppo, furono il riflesso di una comune e spiccata tendenza alla ricerca empirica, condotta, come si è detto, direttamente sul campo. Sopralluoghi, interviste, rilevazioni,

---

<sup>35</sup> Musacchio, "Note sul PRG di Tricarico," *Urbanistica informazioni* 79 (1985): 6. Riproposto online col titolo "Un dossier sul PRG di Tricarico" (2008), <http://eddyburg.it/article/articleview/10708/0/168/> (ultimo accesso 3 maggio 2016).

raccolta ed elaborazione di dati diversi, furono gli strumenti al servizio di una metodologia e di una tecnica tipiche delle scienze sociali. Le oltre duemila fotografie scattate da Cresci tra il 1965 e il 1967, non furono solo documentazione o memoria, ma prodotti di uno sguardo critico e selettivo che aveva recuperato e isolato frammenti della realtà tricaricese per favorire un utilizzo multidirezionale dell'iconografia, nella prospettiva tracciata tanto dalla ricerca urbanistica quanto dagli studi etnografici.

Erano immagini riferibili a tutti quegli elementi e sistemi di natura diversa che, dopo l'Unità d'Italia, in parte avevano reso possibile la riorganizzazione del territorio e, per altra parte, avevano opposto resistenza al cambiamento. Nell'estenuante conflitto tra progetto e vincolo, la rete delle vie di circolazione e gli insediamenti di antico impianto avevano tenuto vivo il legame con il passato. Un legame ulteriormente rafforzato dalle opere di canalizzazione e regimentazione delle acque fluviali, dalle pievi isolate nella campagna e dalla rete delle masserie.

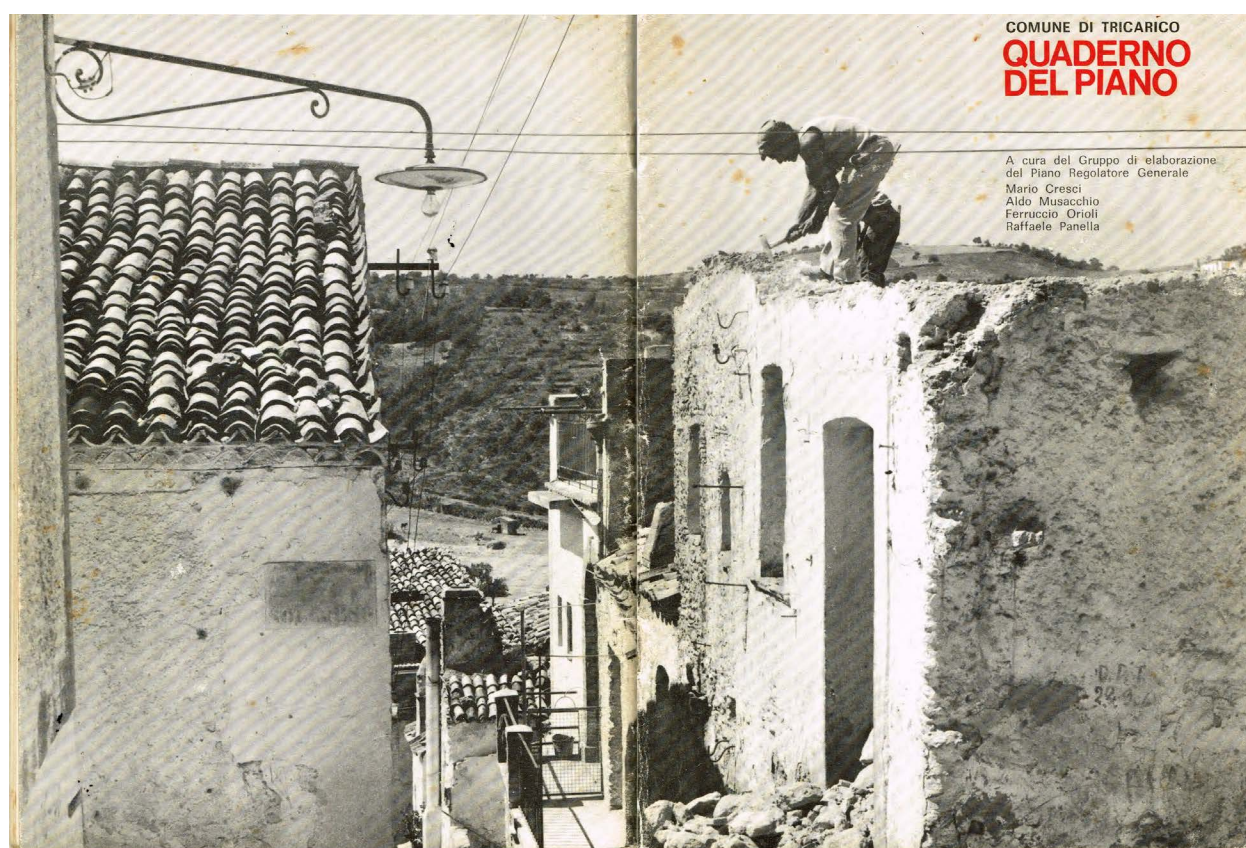


Fig. 10. La copertina fronte-retro del *Quaderno del Piano*, a cura del Gruppo di elaborazione del Piano Regolatore Generale (Tricarico: Comune di Tricarico, 1967). Per gentile concessione della prof. Carmela Biscaglia, direttrice del Centro di documentazione "Rocco Scotellaro e la Basilicata del secondo dopoguerra," Tricarico (MT).

La fotografia si prestò come strumento privilegiato di comunicazione, rivolto a persone "di mestiere e cultura contadina." Le difficoltà incontrate, per lo più da anziani e donne in maggioranza analfabeti, nella comprensione delle soluzioni progettuali formalizzate nelle tavole di piano secondo i modi della rappresentazione cartesiana, suggerirono, infatti, l'impiego di simulazioni e montaggi fotografici, in luogo di disegni prospettici e rappresentazioni grafico-

figurative, perché “secondo il senso comune [la fotografia] riproduce più fedelmente la realtà.”<sup>36</sup> Riunite in parte nel *Quaderno del Piano*, un volumetto a stampa distribuito nelle scuole di ogni ordine e grado e nei luoghi dell’emigrazione, le fotografie assunsero un ruolo fondamentale pedagogico ed educativo, avvicinando la popolazione locale ai temi culturali più rilevanti prima ancora che ai problemi materiali (fig. 10).<sup>37</sup>

La fotografia e l’esperienza di Cresci in Basilicata avviate nel 1965 e proseguite nei decenni successivi non devono essere confuse con la “scoperta neorealistica del Sud,” rispetto alla quale, invece, si sono distinte per lo sperimentalismo di una ricerca che per gusto, sensibilità e cultura, è stata particolarmente vicina “a quella avanguardia pauperista degli anni Sessanta–Settanta che ha visto sulla scena figure di spicco come Piero Manzoni—in primis—Pascali, Kounellis, e il manipolo che in Italia inaugurò la via della Land Art. Arte del paesaggio, arte che attinge alla natura più semplice e cruda.”<sup>38</sup> L’interesse di fotografi come Cresci o come Guido Guidi sia per l’architettura cosiddetta minore o vernacolare sia per la città diffusa, le aree di frangia, gli spazi abbandonati o dimenticati del paesaggio contemporaneo, si fondava su ragioni di carattere etico.

Non era più “la tradizione aulica” che indirizzava lo sguardo ma la realtà dell’abitare nata e sviluppata partendo da una necessità, le “cose che solitamente vengono trascurate [...] il dettaglio trascurabile, che diventa invece essenziale.”<sup>39</sup> Il lavoro fotografico di Paolo Monti in Emilia nell’“età dei piani regolatori”—e, con altri assunti programmatici, nel resto d’Italia—fu la testimonianza di come il rapporto tra fotografia e urbanistica fosse diventato più serrato, integrando gli specifici apporti in una visione politica dell’abitare contemporaneo e del territorio, che rifuggiva ogni recupero o celebrazione nostalgica di tradizioni interrotte (fig. 11).<sup>40</sup>

L’impulso a rappresentare il territorio attraverso l’intervento diretto, facendo arte “camminando nei paesaggi,”<sup>41</sup> è stato presente in molti artisti americani e europei che, dalla fine degli anni Sessanta, hanno guardato alla natura come fonte e sussidio per la messa in scena di spettacoli ed eventi sempre diversi e straordinari.

---

<sup>36</sup> Ibid.

<sup>37</sup> *Quaderno del Piano*, a cura del Gruppo di elaborazione del Piano Regolatore Generale (Tricarico: Comune di Tricarico, 1967).

<sup>38</sup> Cesare De Seta, “Prefazione,” in Mario Cresci (a cura di), *Basilicata. Immagini di un paesaggio imprevisto* (Bari: Laterza, 1983), VIII.

<sup>39</sup> Guido Guidi, “Quello che resta,” *Dialoghi internazionali* 6 (2007): 161.

<sup>40</sup> Un caso esemplare di sinergia “progettuale” tra fotografia e urbanistica sono le campagne di rilevamento fotografico dell’Appennino bolognese e, successivamente, dei centri storici dell’Emilia e della Romagna intraprese da Paolo Monti sul finire degli anni ‘60. L’esemplarità dell’operazione condotta da Monti è da riferire tanto all’approccio, quanto alle finalità e al metodo. Il contributo di Monti nasce nel vivo delle polemiche provocate dal nuovo Piano Regolatore del centro storico di Bologna (1969) che aveva esteso all’intera città “del passato” il vincolo conservativo. Sono gli anni in cui sia gli urbanisti sia soprattutto le amministrazioni devono fare i conti con la decisa opposizione, da parte di molti proprietari, ditte, imprese, ordini professionali e privati cittadini, alle azioni di tutela e conservazione non solo dei monumenti ma anche dell’edilizia cosiddetta “di base” o “minore,” il tentativo di cogliere il senso e la qualità delle relazioni tra emergenze monumentali e tessuto edilizio di base, di spiegare l’identità storica di una città, di precisarne i limiti, in una fase storica largamente vissuta con “l’ansia del ‘nuovo’ e del ‘moderno’,” è alla base del prezioso lavoro di Monti. Si veda Pierluigi Cervellati, “Il censimento fotografico dei centri storici dell’Emilia e della Romagna,” in *Paolo Monti fotografo e l’età dei Piani Regolatori (1960–1980)*, [Bologna, mostra in Palazzo Re Enzo, novembre–dicembre 1983] (Bologna: Edizioni Alfa, 1983), 15–19. Sull’opera di Monti e la sua collaborazione dialettica con architetti e urbanisti vedi anche *Paolo Monti fotografie. Il furore del nero*, a cura di Paolo Zanzi (Milano: Skira, 2012).

<sup>41</sup> È, per esempio, quanto enuncia Richard Long sulla sua home page, in un breve elenco di definizioni del proprio lavoro come artista: “In the nature of things: art about mobility, lightness and freedom. Simple creative acts of walking and marking about place, locality, time, distance and measurement. Works using raw materials and my human scale in the reality of landscapes.” <http://www.richardlong.org>, (ultimo accesso 3 maggio 2016).



Fig. 11. Paolo Monti, Spoleto, strada acciottolata, 1971. Fotografia tratta da *Paolo Monti fotografo e l'età dei piani regolatori (1960–1980)*. Bologna, mostra in Palazzo Re Enzo, novembre–dicembre 1983 (Bologna: Edizioni Alfa, 1983). Per gentile concessione della Biblioteca Europea di Informazione e Cultura.

Un fotografo-artista che già nei primi anni Cinquanta intervenne direttamente sul territorio, per non dire sulla “terra,” ma con una sensibilità astratto-espressionista, molto diversa da quanti avevano abbracciato il punto di vista neorealista, fu Mario Giacomelli. Le sue immagini della campagna marchigiana, spesso frutto di un accordo tra il fotografo stesso e il contadino circa il verso e la frequenza dell’aratura, trasformarono la rappresentazione fotografica in messaggio espressivo, in cui la terra prevaleva sul cielo, sulle case, sui manufatti. Il bianco e il nero, oltre ad esaltare la grana, le geometrie, le campiture impresse sulla terra dagli avvicendamenti delle colture e dalle lavorazioni dei campi agricoli, definiva una trama cromatica tanto contrastata da evocare i modi del disegno e dell’incisione.<sup>42</sup>

In *Paesaggi e Storia di terra*, le due serie di fotografie anteriori al suo viaggio a Bilbao e, soprattutto, nelle riprese della campagna marchigiana, scattate tra il 1954 e il 1980, Giacomelli si tenne lontano tanto dalla classicità della visione quanto dall’immagine ideale e stereotipata del paesaggio italiano. Un paesaggio su cui intervenne correggendo, alterando, proprio come fa un pittore su una tela, fabbricando l’immagine in ogni sua parte.<sup>43</sup> Questa posizione di Giacomelli è stata accostata agli artisti della Land Art, che negli anni Settanta realizzarono sculture partendo dall’ambiente naturale, e alle tele di Burri, che Giacomelli incontrò personalmente nel 1968. “Nelle mie foto di campagna—dichiarò Giacomelli—io cerco di uccidere la natura, di sottrargli la vita che gli è stata data, io ignoro perché, e che l’attività dell’uomo ha distrutto, per infondere una nuova vita, di ricrearla secondo i miei personali criteri e la mia visione del mondo. La natura è uno specchio in cui io mi rifletto perché, salvando questa terra da questo triste saccheggio, io tento in realtà di salvare me stesso dalla mia tristezza interiore. A volte impiego anche della

<sup>42</sup> Alistair Crawford, *Mario Giacomelli* (Parigi: Phaidon, 2002), 41–42. L’autore sostiene che “Bien que ce désir interventionniste ne s’inscrive pas dans un concept artistique préexistant, ces gestes préfigurent le land art, et Giacomelli doit aujourd’hui être considéré comme l’un de ses principaux précurseurs.”

<sup>43</sup> “Il giorno in cui si ha davanti agli occhi un’immagine che è sufficiente correggere aggiungendovi i segni, le linee o i buchi che il caso o il contadino non hanno potuto dargli, allora occorre intervenire.” Giacomelli, 306.

pellicola obsoleta—un supporto già morto—unicamente per rafforzare questo parallelo e ottenere dei neri che si fondono con le zone vicine.”<sup>44</sup>

L’opera di Giacomelli non solo non può essere esclusa da quelle pratiche autoriflessive solitamente riferite, in fotografia, ai lavori di Ugo Mulas e Luigi Ghirri ma è stata organica con quelle forme d’arte che negli anni Settanta, invece di documentare la realtà e presentarne i caratteri in modo illusoriamente obiettivo, preferirono teorizzare, decostruire la realtà stessa.

È il caso di ricordare che il riduzionismo descrittivo e la dimensione poetica dei paesaggi narrati da Giacomelli, si opponevano allo stile schietto e a tratti brutale di una serie di autori—tra registi, sceneggiatori, fotografi—che, alla fine degli anni Cinquanta, pur condividendo con lui la tensione esplorativa verso brani di territorio, parti di città, ambienti e temi particolari, erano più interessati agli “elementi informativi concreti” che si potevano fornire intorno alle immagini che ai formalismi estetizzanti di tante rappresentazioni, come sottolineava Cesare Zavattini in una lettera a Giulio Einaudi.<sup>45</sup>

Tra la metà degli anni Sessanta e la metà dei Settanta, alla chiusura di un ciclo storico il cui corso, iniziato nel secondo dopoguerra, fu il prodotto di una cultura della transizione, la *deregulation* nei processi di crescita delle città obbligò i progettisti a guardare la nebulosa urbana con altri occhi. L’esplosione dell’edilizia speculativa privata, la proliferazione di insediamenti abusivi sorti spontaneamente, la frammentazione delle attività industriali e commerciali, l’incerta e precaria espansione dei relativi collegamenti, “l’impossibilità politica, pratica e ‘umana’ di incidere in una miriade di piccolissimi interessi costituiti,” sembrarono decretare il fallimento della possibilità dell’urbanistica di governare la trasformazione. “Si [diffuse] una rassegnazione alla autonomia della metropoli, come entità che genera continuamente se stessa con riferimento tautologico soltanto a se stessa.”<sup>46</sup>

## Il paesaggio come immagine instabile

Con gli anni Settanta irruppe l’arte concettuale e con essa “un cambiamento di status ontologico che in qualche modo ha seguito il destino della filosofia e forse anche della storia.”<sup>47</sup>

Le sperimentazioni grafico-concettuali intorno alla verità dell’architettura, hanno segnato un’intera generazione di architetti—quelli nati a cavallo della seconda guerra mondiale—e queste ricerche hanno agito in profondità cambiando il corso della disciplina. Nel corso degli anni Settanta, la tradizione che, risalendo a Giedion, aveva visto nelle conquiste della tecnica della seconda metà dell’Ottocento la porta di ingresso a interi campi del costruire lasciati tradizionalmente ai margini delle aree di interesse della critica e della storiografia, fu come oscurata da una nuova sensibilità e da riferimenti concettuali diversi dal passato. I veri centri di interesse furono lo spazio e il paesaggio, intesi come materie da rielaborare. L’attenzione degli artisti si spostò dall’esito di una procedura di formalizzazione dello spazio all’iter creativo stesso. Non è un caso che, a partire dal secondo dopoguerra, si è assistito a un progressivo distacco dalle tecniche di rappresentazione tradizionali, che hanno finito per influenzare anche il modo stesso di fare architettura, e a una profonda trasformazione della critica.

Durante gli anni Settanta, la presa di distanza dei giovani architetti, detentori di un primato culturale inquadabile in sigle e categorie internazionali, dalla generazione *over forty*,

---

<sup>44</sup> Ibid.

<sup>45</sup> Sul testo della lettera vedi Antonella Russo, *Storia culturale della fotografia* (Torino: Einaudi, 2011), 151–152.

<sup>46</sup> Fabbri, *L’urbanistica*, 18.

<sup>47</sup> Anna Detheridge, *Scultori della speranza* (Torino: Einaudi, 2012), XIII.

responsabile di gran parte della produzione architettonica corrente, fu piuttosto netta. La critica all'opera di questi ultimi si fondava sulle difficoltà "politiche, culturali e di metodo," dell'architettura italiana, testimoniate dalla gran quantità di "materiale sedimentato nelle riviste specializzate," dalle biografie degli architetti italiani più affermati, dai saggi specialistici e da una cronaca tutta ancora da vagliare. Si puntò il dito contro una cultura architettonica "che non [aveva] mai saputo fare scelte decisive," "per non perdere i molteplici legami con la sua storia," sganciata "dal mondo produttivo," "inceppata nel dialetto."<sup>48</sup>

La presa di distanza dalle certezze della ragione, inoltre, favorì l'emersione di temi prima inespressi o, forse, soltanto oscurati. Erano le strade dei quartieri popolari o quelle della *functional city* ad essere percepite e vissute come veri spazi di relazione? Secondo Guy Debord, Constant Nieuwenhuys e Asger Jorn, massimi esponenti del situazionismo, e secondo il gruppo Cobra non c'erano dubbi se era vero che, secondo la loro visione, la *ville Radieuse* di Le Corbusier aveva prefigurato solo marginalmente dei luoghi di incontro.

La mappatura dei luoghi non avvenne più secondo le principali destinazioni delle diverse aree o la consueta distinzione tra spazi pubblici rappresentativi e spazi privati ma sulla base delle sensazioni che quegli stessi luoghi provocavano nei visitatori, fruitori, abitanti. L'urbanistica dello zoning faceva ora i conti con l'urbanistica cognitiva, alla città per parti funzionalmente distinte si opponeva una città divisa per aree psico-geografiche, capaci di suscitare sensazioni, emozioni. Le fotografie e le opere grafiche veicolavano contenuti importanti ma come oggetti materiali producevano conseguenze sul piano fisico-spaziale, sociale, comportamentale, sollecitavano delle intenzioni, erano esse stesse attori sociali.

Con gli anni Settanta il paesaggio cessò, quindi, di essere oggetto di rappresentazioni liriche, lasciando il posto a una vita di provincia presentata come condizione esistenziale sofferta e subita, che produceva isolamento e precarietà. Il rapporto con la realtà si faceva più complesso e incerto. L'idea di fotografia intesa come strumento capace di catturare il significato emblematico di un evento producendo un'immagine rappresentativa dell'attimo decisivo, quello cioè in cui il soggetto, che si tratti di un monumento, una porzione di territorio, una strada, una persona o un gruppo di persone, svela la propria essenza fu sottoposta a una critica radicale. La città, i luoghi, furono sottratti alla concezione organica che in urbanistica, da Patrick Geddes fino al contributo determinante di Lewis Mumford, aveva posto in primo piano la questione dell'ambiente e l'urgenza di un'inversione di tendenza nel rapporto tra ordine naturale e ordine socio-economico per la ricostituzione di un equilibrio e di un'armonia andati perduti.<sup>49</sup>

La pianificazione assunse invece un diverso punto di vista, riconoscendo innanzitutto il carattere complesso dello spazio abitato dall'uomo e accettando, conseguentemente, l'impossibilità di indicare un unico metodo di identificazione dei caratteri, delle peculiarità e della natura dei luoghi. La prospettiva era quella indicata da alcuni urbanisti—come Bernardo Secchi, Giorgio Piccinato, Marco Romano e Bruno Gabrielli—attivi a Venezia come docenti presso lo IUAV, che negli anni Settanta, proposero una lettura delle trasformazioni della città a partire dai suoi abitanti, accettando un coinvolgimento diretto con loro, in termini sia relazionali sia comunicativi.

---

<sup>48</sup> De Giorgi, *Breve profilo*, 23–53.

<sup>49</sup> Si veda Lewis Mumford, *La città nella storia* (Milano: Bompiani, 1996), 708: "Dobbiamo dunque vedere nella città non tanto una sede degli affari e del governo, ma soprattutto un organo essenziale per esprimere e attuare la nuova personalità umana, quella dell'uomo del mondo. L'antica distinzione tra uomo e natura, tra abitante di città e abitante di campagna, tra greco e barbaro, tra cittadino e forestiero, non vale più: l'intero pianeta è ormai diventato un villaggio e di conseguenza il più piccolo dei rioni deve essere progettato come un modello funzionante del mondo intero."

Riconoscendo, inoltre, come inevitabile, l'adozione di sistemi di analisi e lettura del territorio necessariamente approssimati, sollecitarono una pianificazione supportata da continue verifiche effettuate direttamente nello spazio e nel tempo del quotidiano, del banale, della precarietà, "un'epoca che si muove e guarda."<sup>50</sup>

La convinzione che per comprendere le identità frammentarie delle regioni italiane occorresse percorrere lo spazio fisico, entrare in contatto con "l'epidermide sociale," confondersi con "la componente viva della produzione di spazio," accettare di "andare vagando attraverso siti che sono stili di vita,"<sup>51</sup> riconoscendo il primato della percezione sulla comunicazione, è testimoniata dalla fotografia di Luigi Ghirri, uno dei primi ad avere riorientato lo sguardo, dai segni impressi, depositati o emergenti sul territorio al modo in cui quegli stessi segni riflettono una diversa attitudine dello sguardo. Una costante ricerca di relazioni tra memoria personale e collettiva, è stata al centro della ricerca, grafica e fotografica, sia di Ghirri sia dell'amico Franco Guerzoni, artista e fotografo, con cui condivise, soprattutto nei primi anni Settanta, quei "viaggi randagi" intrapresi con lo scopo di "portare il naturale nell'artificiale," facendosi entrambi "traghettatori di sopravvivenze, ancorati alla visione del paesaggio dal quale non [riuscivano] a prescindere."<sup>52</sup>

Le immagini riunite in *Week End* e *Atlante*, due menabò composti da Ghirri nel 1973, proponevano—attraverso frammenti di carte geografiche costruite, nei due casi, con una diversa visione scalare e un corredo altrettanto diverso di segni e simboli—un nuovo rapporto dell'osservatore col paesaggio. Un rapporto che si costruiva per gradi successivi, girovagando tra le immagini che, testimoni di esperienze vissute e itinerari già percorsi da altri, con le loro forme evocative, i colori, le parole, sollecitavano e alimentavano l'immaginazione, man mano che ci si allontanava da esse.

Il contributo più rilevante di Ghirri al tema della percezione e rappresentazione del paesaggio, secondo molti osservatori, è stato nel favorire il passaggio da una fotografia intesa e praticata come fonte testimoniale, memoria di una condizione fisico-spaziale e antropologica, ad una, invece, che si faceva segno visibile di una diversa fenomenologia dello sguardo, di una rinnovata riflessione sul tema del visibile.<sup>53</sup>

Il lavoro di Ghirri ha rivelato aree di interesse, attitudini, convinzioni solo in parte comuni alle avanguardie artistiche del ventennio compreso tra i primi anni Sessanta e i primi anni Ottanta. Tra le specifiche produzioni culturali e artistiche del periodo, le sue preferenze si sono indirizzate all'arte concettuale, alla produzione minimalista e al filone poverista. Un tema invece costantemente trattato nel suo lavoro è stato innanzitutto il quotidiano, quindi tutto ciò che appartiene al nostro campo visivo abituale come la strada, le vetrine, le saracinesche, gli spazi urbani residuali, le superfici esterne e i materiali di rivestimento delle case comuni, le finestre, i complementi di arredo come le tettoie, le ringhiere, le piante e i piccoli giardini privati. Agli elementi di interesse già al centro delle ricerche di Eugène Atget, Paul Strand, Walker Evans, Nigel Henderson e, più tardi, dei New Topographics, quindi l'architettura "effimera, il mondo della provincia, gli oggetti che tutti definiscono kitsch," Ghirri ha aggiunto "gli atlanti, i

---

<sup>50</sup> Eugenio Turri, "Antropologia del paesaggio," *Comunità* XXVI 167 (1972), 271.

<sup>51</sup> Giuliana Bruno, *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema* (Milano: Mondadori, 2006), 30.

<sup>52</sup> Guerzoni, *Nessun luogo*, 100. Guerzoni ha affrontato il tema della memoria nel paragrafo *Un bell'imbroglia*, introdotto da una citazione di Jean Paul: "la memoria è l'unico paradiso dal quale non possiamo essere scacciati."

<sup>53</sup> Detheridge, *Scultori*, 111: "Con la fotografia di Luigi Ghirri inizia una fase di ripresa del paesaggio non più come luogo scandito da geometrie e ritmato dai cicli della produzione agricola, non più traccia del reale, ma traccia di uno sguardo sul reale, come ha compreso, prima di altri, anche Franco Vaccari."

mappamondi, i libri, i musei, le immagini e le persone attraverso le immagini.”<sup>54</sup> In quanto al suo orientamento personale, alle convinzioni circa i modi e le finalità del proprio lavoro, Ghirri ha sempre ostentato una certa indifferenza verso la tecnica e la composizione, nonché un evidente rifiuto dell'estetica fotografica tradizionale e del reportage. Allo stesso tempo non ha mai fatto mistero della sua predilezione per i materiali fotografici, le tecniche di ripresa e stampa oramai fuori dall'uso corrente del tempo. Ghirri ha ridefinito i generi e i temi fotografici e ha confermato la dimensione problematica del fare artistico, per esempio assumendo il mondo esterno al fotografo come campo d'indagine da ampliare e interrogare continuamente. “Pensare per immagini,” come amava sostenere lo stesso Ghirri, indicava quindi un percorso cognitivo al termine del quale, tuttavia, non solo non si ottenevano risposte ai quesiti formulati inizialmente ma, al contrario, si era come sospinti a formulare nuove domande inoltrandosi in percorsi inediti.

Nel corso degli anni Settanta, col manifestarsi dei primi segni di crisi della fotografia, maturò la convinzione che la distanza tra arte, fotografia e architettura non fosse affatto superata e che, al contrario, persistesse una separazione innanzitutto culturale. I fotografi, tuttavia, furono forse i soli a sollecitare e incrementare una sperimentazione interdisciplinare, aperta agli architetti e agli artisti.<sup>55</sup> E Ghirri fu, tra questi, uno dei più attivi, tanto da fondare nel 1977 una casa editrice, Punto e Virgola, con lo scopo dichiarato di farne l'area di raccolta e confronto delle ricerche sul paesaggio italiano, istituendo un rapporto più stretto tra architetti e fotografi. Le due serie di fotografie, *Catalogo* e *Colazione sull'erba*, prodotte tra il 1970 e il 1974, nacquero con il preciso intento di indagare “con affetto” e “assegnare un'identità” agli spazi marginali, gli edifici anonimi delle periferie, i luoghi privi “di dignità storica o geografica,” per ricomporre, alla fine, una sorta di album di famiglia. Ghirri ha scomposto la realtà e l'ha ricomposta per sequenze di immagini e particolari—apparentemente simili o apparentemente diversi, come lui amava precisare—di architetture effimere, case periferiche della provincia, solitamente oggetto di uno sguardo vuoto e meccanico, rivelatore di un'assenza d'interesse e di interrogativi.

L'urgenza di fornire delle risposte in merito al nostro rapporto con la realtà, all'origine di questi lavori, così come i colori tenui, l'indefinitezza dei contorni, il contrasto contenuto e il lirismo delle immagini—tratti tipici delle opere degli anni Ottanta da *Viaggio in Italia*, del 1984, a *Il profilo delle nuvole*, del 1989—rivelavano tuttavia un'inversione di tendenza o, in altre parole, un disperato tentativo, un desiderio inappagato di rintracciare, “in un mondo diventato iperattivo e distruttivo del vecchio ordine [...] un più tranquillo e autentico modo di essere italiani.”<sup>56</sup> Sotto questo punto di vista ha ragione Anna Detheridge quando sostiene che

<sup>54</sup> Francesca Fabiani, Laura Gasparini e Giuliano Sergio (a cura di), *Luigi Ghirri. Pensare per immagini. Icone paesaggi architetture* (Milano: Electa, 2014), 292.

<sup>55</sup> Ibid., 95. La separazione tra architettura e arte, in realtà, diventerà sempre più pronunciata negli anni successivi. Gregotti, in anni recenti, è tornato più volte sull'impossibilità dell'assimilazione dell'architettura alle arti visive, sostenendo, per esempio, che il “valore specifico [dell'architettura] come pratica artistica è oggi, nella coscienza collettiva, assai ridotto,” probabilmente anche, o forse soprattutto, per le sue responsabilità sociali e per gli effetti negativi che ha prodotto sull'ambiente. La difficoltà di definire con ragionevole sicurezza l'essenza, i limiti e le finalità dell'attività architettonica, sarebbe amplificata non solo dall'assenza di solidi criteri di giudizio ma pure dalla sua natura, dai suoi scopi e procedimenti tecnici che ne impediscono “l'assimilazione alle arti figurative o plastiche.” Gregotti è fortemente polemico nei confronti “degli architetti e degli artisti [...] troppo propensi a vagare incessantemente nel labirinto delle immagini, tanto incessantemente da dimostrarsi oggi incapaci a rispondere in modo civile, ed attraverso gli strumenti specifici della propria disciplina, non solo a quel che resta dell'emozione collettiva ma persino alla propria.” Si veda Vittorio Gregotti, *L'architettura nell'epoca dell'incessante* (Bari: Laterza, 2006), 43–44, 137.

<sup>56</sup> Detheridge, *Scultori*, 114.

l'iconografia di *Viaggio in Italia* è stata la risposta a un senso di perdita, alla profonda alterazione dell'identità storica del paesaggio italiano.

Le opere di Ghirri hanno forse agito anche come stimoli comportamentali, inducendo gli artisti, i fotografi e gli architetti a raggiungere la “nuova frontiera dell'arte oltre i confini della piccola città bastardo posto, tra le aie e i filari di pioppi, i fienili e le cascine della pianura modenese, dove i campi diventavano praterie, i muri screpolati quadri astratti, le macerie di una casa diroccata rovine di templi greci.”<sup>57</sup>

## Bibliografia

- Alasia, Franco, e Stig T. Karlsson. *Leva på Sicilien*. Stoccolma: Rabén & Sjögren, 1963.
- Back, Jean e Viktoria Schmidt-Linsenhoff. *The Family of Man 1955–2001. Humanismus und Postmoderne. Eine Revision von Edward Steichens Fotoausstellung*. Marburg: Jonas Verlag, 2004.
- Benevolo, Leonardo. *L'architettura delle città nell'Italia contemporanea*. Bari: Laterza, 1970.
- Besio, Armando. “I viaggi randagi di Guerzoni pensando a Ghirri.” *La Repubblica*, 12 ottobre 2014, 53.
- Bruno, Giuliana. *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*. Milano: Bruno Mondadori, 2006.
- Casciato, Maristella. “Habitat: la sfida della multietnicità.” In *A partire da Giancarlo De Carlo*, a cura di Federico Bilò, 31–38. Roma: Gangemi, 2007.
- Chombart de Lauwe, Paul-Henry et al. *Paris et l'agglomération parisienne, tome premier: l'Espace social dans une grande cité*. Parigi: Presse Universitaires de France (PUF), 1952.
- Clementi, Alberto e Francesco Perego, a cura di. *La metropoli spontanea. Il caso di Roma*. Bari: Dedalo, 1983.
- Conforto, Cina, Gabriele De Giorgi, Alessandra Muntoni e Marcello Pazzaglini. *Il dibattito architettonico in Italia. 1945–1975*. Roma: Bulzoni, 1977.
- Cotton, Michelle, a cura di. *Nigel Henderson & Eduardo Paolozzi. Hammer Prints Ltd, 1954–75*. Firstsite: Colchester, 2013.
- Crawford, Alistair. *Mario Giacomelli*. Paris: Phaidon, 2002.
- Cresci, Mario. *Variazioni impreviste*. Verona: Colpo di fulmine, 1995.
- . *Basilicata. Immagini di un paesaggio imprevisto*. Bari: Laterza, 1983.
- De Certeau, Michel. *L'invention du quotidien. I: Arts de faire*. Parigi: Union générale d'éditions, 1980.
- Detheridge, Anna. *Scultori della speranza*. Torino: Einaudi, 2012.
- Dethier, Jean. “Images et imaginaires d'architecture. Enjeux sociaux et culturels.” In *Images et imaginaires d'architecture. Dessin, peinture, photographie, arts graphiques, théâtre, cinéma en Europe aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles* [Paris, exposition à la Grande Galerie du Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, 8 mars–28 mai 1984], 14–17. Parigi: Centre George Pompidou, 1984.
- Di Genova, Arianna. “L'immagine girovaga.” *Il Manifesto*, 14 ottobre 2014, 10.
- Dorfles, Gillo. “L'architettura e le arti alla IX Triennale.” *Letteratura e arte contemporanea* 9 (1951): 63–69.
- Fabbri, Marcello. *L'urbanistica italiana dal dopoguerra a oggi. Storia ideologie immagini*. Bari:

---

<sup>57</sup> Armando Besio, “I viaggi randagi di Guerzoni pensando a Ghirri,” *La Repubblica*, 12 ottobre, 2014, 53.

- De Donato, 1983.
- Fabiani, Francesca, Laura Gasparini e Giuliano Sergio, a cura di. *Luigi Ghirri. Pensare per immagini. Icone paesaggi architetture*. Milano: Electa, 2014.
- Forty, Adrian. *Parole e edifici. Un vocabolario per l'architettura moderna*. Bologna: Pendragon, 2005.
- Ghirri, Luigi. *Il profilo delle nuvole*. Milano: Feltrinelli, 1989.
- Ghirri, Luigi, Gianni Leone e Enzo Velati, a cura di. *Viaggio in Italia*. Alessandria: Il Quadrante, 1984.
- Giordani, Pierluigi. *Relazione al consiglio nazionale delle ricerche a conclusione degli studi di architettura e urbanistica spontanea nella regione emiliana e veneta effettuati dal relatore nell'anno 1953*. S.l.: s.n., 1953.
- Gregotti, Vittorio. *Orientamenti nuovi nell'architettura italiana*. Milano: Electa, 1969.
- . *L'architettura nell'epoca dell'incessante*. Bari: Laterza, 2006.
- Guerzoni, Franco. *Nessun luogo da nessuna parte. Viaggi randagi con Luigi Ghirri* [Milano, mostra in Triennale, 9 ottobre–10 novembre 2014]. Milano: Skira, 2014.
- Guidi, Guido. “Quello che resta. Conversazione con Antonello Frongia.” *Dialoghi internazionali* 6 (2007): 152–165.
- Henderson, Nigel. *Photographs of Bethnal Green 1949–1952*. East Midlands: Arts and the Craft Advisory Council, 1978.
- Lanzani, Arturo. *I paesaggi italiani*. Roma: Meltemi, 2003.
- Lattuada, Alberto. *Occhio quadrato: 26 tavole fotografiche*. Milano: Edizioni Corrente, 1941.
- Leonardi, Nicoletta. *Fotografia e materialità in Italia. Franco Vaccari, Mario Cresci, Guido Guidi, Luigi Ghirri*. Milano: Postmedia, 2013.
- Lombardi, Franco, Antonio Carbonaro, Luciano Gallino et al. “Valori e miti nella società italiana dell'ultimo ventennio (1940–1960). (Tavola rotonda).” *Tempi moderni* 4, no. 4 (1961): 23–62.
- Mioni, Alberto. *Le trasformazioni territoriali in Italia nella prima età industriale*. Venezia: Marsilio, 1976.
- Morbelli, Guido. “Nota al convegno su Luigi Piccinato Dptu/La Sapienza 26–27 gennaio 1989.” *Storia Urbana* 13, no. 46 (1989): 265.
- Mumford, Lewis. *La città nella storia*. Milano: Bompiani, 1996.
- Musacchio, Aldo. “Note sul PRG di Tricarico.” *Urbanistica informazioni* 79 (1985): 6.
- Musacchio, Aldo et al. *Stato e società nel Belice: la gestione del terremoto, 1968–1976*. Milano: Franco Angeli, 1981.
- Fossati, Paolo, Andrea Emiliani e Pier Luigi Cervellati. *Paolo Monti fotografo e l'età dei Piani Regolatori (1960–1980)*. Bologna, mostra nel Palazzo di Re Enzo, novembre–dicembre 1983. Bologna: Edizioni Alfa, 1983.
- Panzarella, Marcello. “Le impostazioni teoriche in risposta alle ‘sei domande’ di Casabella, 251, 1961.” In *Edoardo Caracciolo. Urbanistica, architettura, storia*, a cura di Nicola Giuliano Leone, 13–35. Milano: Franco Angeli, 2014.
- Piccinato, Luigi. “Urbanistica rurale e tutela della campagna in Italia (Londra, 1935).” In *La costruzione della città moderna. Scritti scelti dagli atti dei congressi dell'IFHTP, 1923–1938*, a cura di Renzo Riboldazzi, 265–270. Milano: Jaca Book, 2011.
- . *Per una tipologia delle città medioevali italiane*. Roma: Colombo, 1939.
- . “Origini dello schema urbano circolare nel medioevo.” *Palladio* 5 (1941): 120–125.
- . *Urbanistica medioevale*. Roma: Colombo, 1943.

- . *Scritti vari: 1925–1974, 1975–1977*. Roma: s.n., 1975.
- Rossi, Catharine. “Crafting Modern Design in Italy: From Post-War to Postmodernism.” Ph.D. Dissertation. Royal College of Art, marzo 2011.
- Russo, Antonella. *Storia culturale della fotografia*. Torino: Einaudi, 2011.
- Samonà, Giuseppe. “Architettura spontanea: documenti di edilizia fuori della storia.” *Urbanistica* 23, no. 14 (1954): 6–10.
- Scimemi, Maddalena e Anna Tonicello, a cura di. *Egle Renata Trincanato, 1910–1998*. Venezia: Marsilio, 2008.
- Tafari, Manfredo. “Architettura e realismo.” In *Le avventure delle idee nell’architettura, 1750–1980*, a cura di Vittorio Magnago Lampugnani, 123–145. Milano: Electa, 1985.
- . *Storia dell’architettura italiana. 1944–1985*. Torino: Einaudi, 1986.
- Trincanato, Egle Renata. *Conoscenza urbanistica della città*. Venezia: Garzia, 1954.
- . *Problemi di conservazione e di rivalutazione dell’edilizia veneziana in rapporto alle esigenze della vita attuale*. Venezia: Garzia, 1954.
- . “Relazione sui problemi di Venezia.” *Italia nostra* 2, no. 10 (1958): 3–5.
- . *Venezia minore*. Milano: Ed. del Milione, 1948.
- Turri, Eugenio. “Antropologia del paesaggio.” *Comunità* 167 (1972): 208–271.
- Ukeles, Mierle Laderman. *Maintenance Art Manifesto 1969! Proposal for an Exhibition “CARE.”* Ultimo accesso 6 novembre 2016.  
[http://www.feldmangallery.com/media/pdfs/Ukeles\\_MANIFESTO.pdf](http://www.feldmangallery.com/media/pdfs/Ukeles_MANIFESTO.pdf).
- Vaneigem, Raoul. *Banalità di base*. Bari: De Donato, 1969.
- Zanfi, Federico. *Città latenti. Un progetto per l’edilizia abusiva*. Milano: Mondadori, 2008.
- Zanzi, Paolo, a cura di. *Paolo Monti fotografie. Il furore del nero*. Milano: Skira, 2012.
- Zevi, Bruno. “L’architettura organica di fronte ai suoi critici.” *Metron* 23–24 (1948): 39–51.